元大都音乐研究

YUAN DADU YINYUE YANJIU

王伽娜 著



元大都音乐研究

YUAN DADU YINYUE YANJIU


ISBN 978-7-5668-1574-3

定价：32.80元

元大都音乐研究

YUAN DADU YINYUE YANJIU

王伽娜 著





中国·广州

图书在版编目（CIP）数据

元大都音乐研究/王伽娜著．—广州：暨南大学出版社，2015.8
ISBN 978-7-5668-1574-3

Ⅰ.①元…　Ⅱ.①王…　Ⅲ.①大都—古代音乐—音乐史—研究—中国—元代　Ⅳ.①J609.247

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第175751号

出版发行：暨南大学出版社

地　址：中国广州暨南大学
电　话：总编室（8620）85221601
　　　　营销部（8620）85225284　85228291　85228292（邮购）
传　真：（8620）85221583（办公室）　85223774（营销部）
邮　编：510630
网　址：http://www.jnupress.com　http://press.jnu.edu.cn

排　版：广州市天河星辰文化发展部照排中心
印　刷：佛山市浩文彩色印刷有限公司

开　本：787mm×1092mm　1/16
印　张：13
字　数：250千
版　次：2015年8月第1版
印　次：2015年8月第1次

定　价：32.80元

本书由广东省肇庆学院学术著作出版资助金资助

目　录

绪　言

元朝是中国历史上第一个由少数民族统治的全国政权，其版图“北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表”[1]，是中国历史上国土最为辽阔，文化艺术空前繁荣并广为世界各国学习和借鉴的朝代。大都作为元朝的首都，不仅是当时中国的政治、经济、文化中心，而且还是当时的国际交流中心，各国使者络绎不绝。

元大都音乐与大都这个城市息息相关。元朝最初的首都并非大都，而是在草原边缘的开平（今内蒙古正蓝旗东），后称上都，忽必烈在这里登上帝位。但是为了进一步控制华北、中原地区，忽必烈决定在辽的旧都燕京修建宫室，分立省部。至元元年（1264），燕京改名为中都，府名仍旧作大兴。[2]

表1　古代大都城名源流

国　家	名　称	府　名	是否为首都
辽	南京（又称燕京）	幽都（后改称析津府）	五京之一
北　宋	燕山府	析津府	否
金	1127 年，南京	析津府	否
	1153 年，中都	大兴府	是
蒙古国	燕　京	大兴府	否
元	1264 年，中都	大兴府	否
	1272 年，大都	大兴府	是
明	1368 年，北平	北平府	否
	1403 年，北京	顺天府	否
	1421 年，北京	顺天府	是
清	北　京	顺天府	是

① （明）宋濂等撰：《元史·地理志》，北京：中华书局 1976 年版，第 1345 页。

② 北京大学历史系《北京史》编写组编：《北京史》（增订版），北京：北京出版社 1998 年版，第 107 页。

由于金代中都遭受了近半个世纪的战争蹂躏，已难以修葺和重建，于是忽必烈放弃旧址而选择了以东北部的金代琼华岛离宫为中心，在高梁河下游的新址，凿口引水，营建新宫。

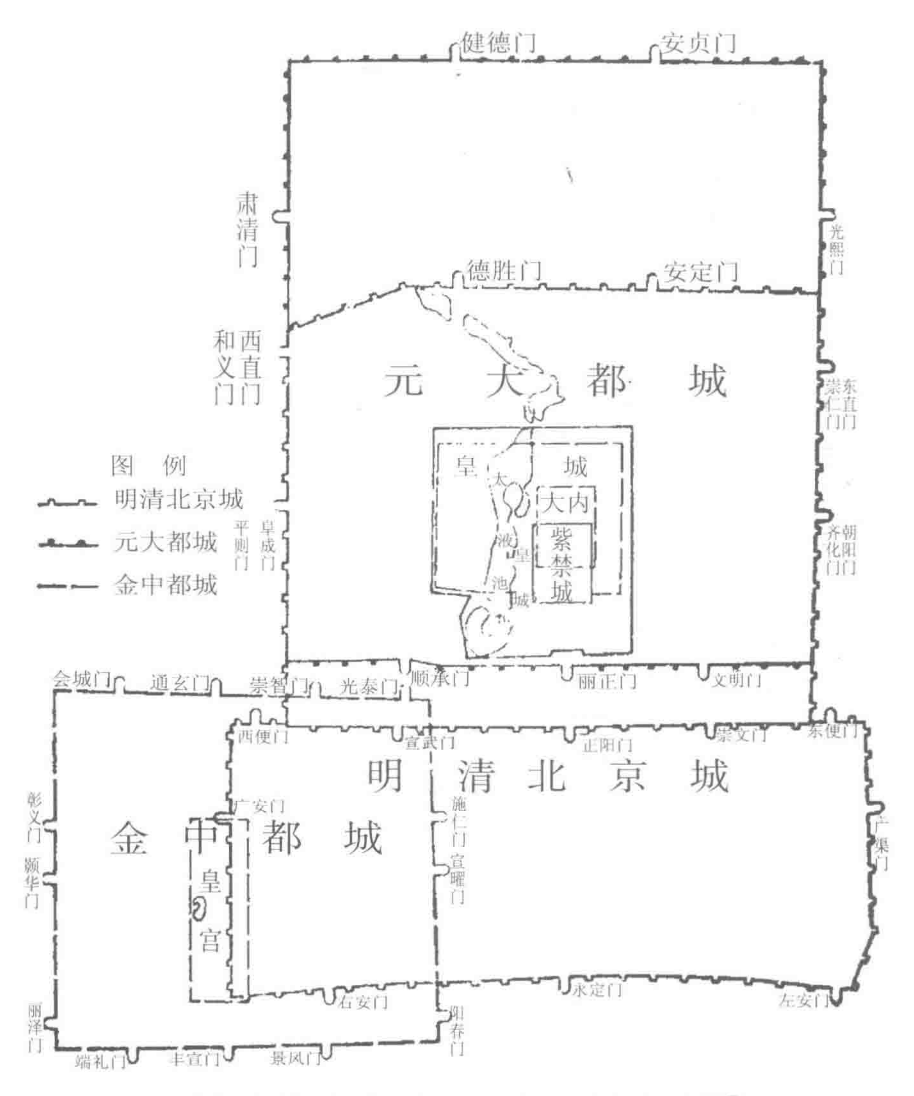


图1　金中都城、元大都城和明清北京城变迁示意图[①]

---

① 北京大学历史系《北京史》编写组编:《北京史》(增订版)，北京：北京出版社1998年版，第222页。

关于元大都城地理位置的重要性，蒙古贵族霸突鲁曾说过："幽燕[1]之地，龙蟠虎踞，形式雄伟。南控江淮，北连朔漠。且天子必居中以受四方朝觐，大王果欲经营天下，驻跸之所，非燕不可。"[2] 于是忽必烈听从建议决定在此建都。大都城的建立可谓迅速：至元四年（1267）四月，新建宫城。第二年十月，宫城成。至元八年（1271），始建大内，并正式立国号为"大元"。次年二月，改中都为大都，由此定为元朝的京都，上都则作为夏秋季节消暑的陪都。至元十一年（1274）正月，宫阙建成，忽必烈正式御迁正殿，受百官诸王朝贺。至元十三年（1276），都城建成。至元二十二年（1285），颁诏旧城居民迁入，并规定"以赀高及居职者为先，仍定制以地八亩为一分；其或地过八亩及力不能作室者，皆不得冒据……贵族功臣，悉受封地，以为第宅"[3]。直到至元三十年（1293），贯通南北的通惠河的完成才标志着元大都城的最终建成。建造过程历时二十六年。

在元大都城从始建到全部建成的过程中，历经二百多年的大都音乐的发展没有因为都城的未建成而中断过。从成吉思汗的军队踏入中原开始，历经辽、宋、金各朝的岁月洗练，燕京地区各种音乐形式和种类逐渐被淘汰、吸收和流传，形成了元大都音乐的新面貌。音乐是离不开人的，有人就会有娱乐、有音乐。在元大都城建成之年，即并未正式颁诏迁城之前的1270年，大都地区的居民就已达十一万余户，四十万余口。至1271年前后，大都城里的居民人数，仅编户齐民一项即已达到二十余万口。随着大都城的不断建造完成，此地区的居民人数也不断增加，仅一年就增加十万余口。可见，元大都的音乐不会因为都城未建成而停顿，而是不断发展、日臻完善的。因此，本文所论述的元大都音乐是指从至元元年（1264）把燕京改名为中都开始，到1368年元朝灭亡为止，此间百余年的元大都音乐情况。至于元大都城在1264年是否定名为"大都"并不会影响当地音乐的内容、范围以及实质。

有关元大都音乐的研究现状。就目前来看，以元大都音乐为题或以全面论述元大都音乐为目标的其他题目的专门著作、长篇论文都还未见到。但是，涉及此课题部分内容的研究成果还有一些，主要有以下五个方面：

关于元大都宫廷音乐的研究。元朝的统治者是蒙古族，这就决定了元朝宫廷中不仅包括汉族的宫廷音乐，还包括蒙古族原来的汗廷音乐，而且汗廷音乐占主要地位。同时，元朝戏曲音乐的高度发展使其进入了宫廷之中，成

---

① "幽燕"指辽都燕京，之后的金中都，即后来的大都。

② （明）宋濂等撰：《元史·木华黎·霸突鲁传》，北京：中华书局1976年版，第2942页。

③ （元）虞集：《道园学古录》卷四二《襄敏杨公神道碑》，上海：商务印书馆1937年版，第709页。

为统治者娱乐的一个项目。全面系统化论述元朝宫廷音乐的专著尚未见到，不过，专门以蒙古族的视角来写元代宫廷音乐的专著有乌兰杰的《蒙古族音乐史》，其中第四章第七节“宫廷音乐”大致论述了元朝宫廷音乐机构、唐宋宫廷歌舞、队舞遗存，这基本上是《元史·礼乐志》的转述，但对于元朝宫廷中的蒙古族歌舞倒有简单的介绍。除此以外，金文达的《中国古代音乐史》第四编（下）元代部分第二章、《中华文明史》的第十六章第一节就是以宫廷音乐为题的，不过前者仍以《元史·礼乐志》为主要依据，后者以研究舞蹈为主要内容。论文中值得注意的有两篇：一篇是题为“元代宫廷音乐初探”的论文，由蒙古族作曲家、理论家莫尔吉胡在20世纪90年代所写，是第一篇专论元朝宫廷音乐的论著，这是首次把元朝的宫廷音乐作为研究对象的论文，但这篇文章只是对《元史·礼乐志》的粗线条整理。另一篇为中央音乐学院博士研究生崔玲玲的硕士学位论文部分章节的修订，题为“蒙古族古代宴飨习俗与宴歌发展轨迹”。此文对蒙古族各个时期的宴飨习俗进行了描述，将元代（1260—1368）这段时期的宫廷音乐以及贵族府邸音乐的大致情况进行了叙述。至于其他涉及元朝宫廷中蒙古族音乐的著作和论文就更为简略了。关于进入宫廷的戏剧音乐有张世宏的博士论文《中国古代宫廷戏剧史论》，该文在第三章第三节“元代宫廷杂剧”中以列举史料的方式说明了元代宫廷中的杂剧，在第七章“宫廷戏剧与民间戏剧”的第一节“从民间到宫廷”和第二节“从宫廷到民间”中按时间顺序提到了元朝宫廷中的杂剧，但都较为简略。

关于元大都市井音乐的研究。以元朝市井音乐生活为专题进行研究的论文和著作目前尚未见到，但可以从一些文章和著作中找到零散的相关内容。《市民麾下的中国戏曲》（王胜华，载《东方艺术》1994年第4期）、《从“勾栏”看元代城市的戏剧演出》（李祥林，载《文史杂志》2003年第2期）和《宋元戏曲融合勾栏伎艺检视》［吴晟，载《南昌大学学报》（社会科学版）2000年第4期］这三篇是较为集中论述当时有关戏曲音乐活动的论文；另外还有修君、鉴今的《中国乐妓史》、吴晟的《瓦舍文化与宋元戏剧》等从某个角度来讨论音乐文化的著作，以及陈高华的《元大都》、李洁萍的《中国历代都城》和北京大学历史系《北京史》编写组编写的《北京史》等从都城历史来写宫廷以外文化生活的著作。这些著作和论文均涉及元代宫廷外音乐生活的内容。总的来说，针对宫廷外的都城音乐生活整体性的研究相对较少，关于都城和瓦舍勾栏以及伎人的研究论著很多，但将这些元素放在一起考察其整体面貌的研究成果就很少。不过，在元人的笔记、小说和诗集选中还可以管窥出一些颇有价值的相关内容，这也是对现有研究的一个补充。

关于元大都戏曲音乐的研究。元代是我国戏曲史上第一个黄金时代，所

以关于元代戏曲的专著和论文非常多，但是把戏曲音乐放在城市中研究的成果就很罕见。以元大都戏曲音乐为研究范围的著作有邓兴锋的博士论文《蒙元大都曲家杂剧用韵研究》，可收集到的文章有：李真瑜的《元大都戏剧艺人略论》、刘祯的《元大都杂剧勃盛论》《大都杂剧的美学特征》以及萨兆沩的《大都城元曲探源》等。其他关于元大都戏曲音乐的零散研究大致分为两类：①针对戏曲通史的研究，如王国维的《宋元戏曲史》、周华斌的《中国戏剧史新论》以及张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》等；②针对戏曲各个部分的论述，如徐扶明的《元代杂剧艺术》、刘荫柏的《元代杂剧史》、商韬的《论元代杂剧》、顾学颉的《元明杂剧》、奚海的《元杂剧论》、吴国钦等编的《元杂剧研究》、刘崇德的《元杂剧乐谱研究与辑译》、钱南扬的《戏文概论》以及刘念兹的《南戏新证》等众多的研究成果。

关于元大都唱乐①与器乐的研究。目前没有以元大都的唱乐和器乐为专门研究对象的专著和论文，也没有以元代唱乐和器乐为研究对象的论文和专著，关于元大都唱乐整体研究的专著和论文也均未见到，但其中散曲的专项研究已经非常丰富，如以散曲音乐为研究对象的专著有孙玄龄的《元散曲的音乐》，但把散曲划定在元大都范围之内来展开讨论的研究成果就很少见。关于元大都的器乐研究可以从乐器和音乐史的角度找到相关的内容。从总论乐器研究的角度来看，主要著作和文章有：赵沨主编的《中国乐器》，用遗存下来的图片配合文字的形式来说明中国乐器的形制以及音乐史的发展轮廓等问题；刘东升等编著的《中国乐器图志》，包括中国乐器简明分类表、中国乐器大事年表（按朝代）、古代乐器发现地点概览三部分内容；中央民族学院少数民族文学艺术研究所编的《中国少数民族乐器志》，在论述现在各民族使用乐器种类的同时也简述了各个乐器的起源和历代的使用纪录；杨荫浏的《乐器图》也是以图片的形式来展现各种乐器的；（日本）林谦三的《东亚乐器考》，以东亚各国主要以中国的古乐器为研究对象，考察各种乐器的名称、起源、沿革和乐律等问题；还有萧友梅的《键盘乐器输入中国考》等。从单一乐器和器乐研究角度来看，主要著作和论文有：许健的《琴史初编》、韩淑德与张之年的《中国琵琶史稿》、项阳的《中国弓弦乐器史》、郑祖襄的《宋、元、明琵琶曲史料拾零》、乌兰杰的《元代达达乐曲考》以及包丽俊的《古代蒙古族乐器考辨》等。从上述相关的研究来看，针对乐器本身的研究相对较多一些，对于具体器乐曲的研究则涉及较少，且有相当一部分内容重复，相互引用较多。从音乐史研究的角度有：杨荫浏的《中国古代音乐史稿》中第七编第二十六章“乐器与器乐”，整个第七编关于元朝的部分有字符 183 384 个，

① 所谓“唱乐”即现在的声乐，但此“声”仅指人口所唱之乐。

而“乐器与器乐”这章有6 480个字符，占整体的百分之四；金文达的《中国古代音乐史》第四编（下）第三章“乐器与器乐”，其中第三章有字符6 250个，占第四编（下）关于元朝的部分54 375个字符的百分之十一；乌兰杰的《蒙古族音乐史》第四章第六节“乐器与器乐曲”8 450个字符占第四章58 500个字符的百分之十四。其他的音乐史著作也有涉及，但都更为简略。

关于元大都与外国音乐文化交流的研究。专门讨论元大都与世界各国音乐交流的专著和文章尚未见到，但可以从研究音乐和文化两种交流的著作和论文中找到相关内容。研究音乐交流史的专著有冯文慈的《中外音乐交流史》与陶亚兵的《中西音乐交流史稿》两本著作。研究文化交流史的专著有：王勇与上原昭一合著的《中日文化交流史大系·艺术卷》，李喜所主编，陈尚胜著的《五千年中外文化交流史·第一卷》，李凭和全根先总纂的《中华文明史·元代卷》以及沈福伟的《中西文化交流史》等。此外，针对戏剧文化交流的专著有：李强的《中西戏剧文化交流史》和翁敏华的《中日韩戏剧文化因缘研究》等。这些专著中对元大都时期音乐文化交流的论述非常有限。论文中针对元朝音乐交流的研究只有乌兰杰的《古代蒙古与高丽的音乐文化交流》一文。针对中国古代音乐文化交流的文章有以下三篇：阴法鲁的《古代中国与南方邻国的音乐文化交流》《古代中外音乐文化交流问题探讨》和李石根的《中西音乐文化的交流与丝绸之路的开拓》。

近十年来，元大都音乐研究有了新的进展。主要有黎国韬的《略论金刚天女与天魔舞女》（《宗教学研究》2011年第4期）、《十六天魔舞源流考》（《西藏研究》2010年第2期）；陈建平的《元大都戏曲演员考》（《戏曲艺术》2013年第4期）；傅秋爽的《元大都城市文化与杂剧作家气质》[《天津师范大学学报》（社会科学版）2012年第4期]、《元大都城市文化对杂剧作家价值取向和职业抉择的影响——元杂剧发达之因再探讨》[《中南民族大学学报》（人民社会科学版）2013年第4期]。

综上所述，可以看出，现有研究成果对于元朝音乐的研究存在着不平衡性。从音乐形式上来说，注重对元朝繁荣的散曲和杂剧音乐的研究而忽视了其他的音乐形式；从民族角度来说，注重对汉族音乐的研究，而忽略了蒙古族和其他少数民族的音乐；从空间上来说，只侧重对元朝整个朝代的音乐文化的研究，而忽视了元朝中各个地方音乐文化发展的不同倾向。元大都音乐文化的鲜有人问津导致其研究成果少之又少，这表现在：①缺乏整体性和系统性的研究。一个城市的音乐文化是由多种元素构成的，尤其以作为首都的大都来说，它的音乐文化应当是极其丰富多彩的，单一元素的音乐文化研究对于认识元朝首都整体的音乐面貌是无益的。②不重视当时音乐的流变与传播。元朝作为中国古代历史上疆域最为广阔、驿站制度最为完善的朝代，它

的音乐文化交流应是非常繁荣的。可是，针对元朝的音乐文化交流研究却鲜见于与之相关的研究成果中，这不能不说是一个遗憾。此外，中国音乐史学界对于元朝城市音乐研究意识的淡薄，研究力量的薄弱也是造成此课题研究状况不够理想的原因之一。所以笔者认为，对元大都音乐资料的收集整理和全面研究是十分有必要的。这可以看清颇具城市规模的元朝首都大都音乐的基本面貌，并了解城市音乐组成部分的发展及其特点；由于元朝是少数民族统治的朝代，这对于看清蒙古族音乐与汉族音乐的不同以及蒙古族从游牧时期到定居时期进而成为统治者时音乐的发展变化以及其不同历史阶段、政治地位对其音乐风格特征的影响；大都作为当时元朝的首都，它的音乐对被其武力征服过的国家也有较大的影响，此课题的研究可以加深对这方面的认识，同时对于了解当时音乐的传播有更进一步的意义。

通过对现已收集到的文献资料的整理研究，本书从下述三个方面进行开拓性的探讨：

其一，从城市的角度来考究元大都的音乐。城市中的社会生活对音乐的影响可谓巨大，甚至起着重要的作用，艺人的音乐生活和音乐创作都与社会生活息息相关。本文旨在揭示元大都特有的社会生活对音乐和艺人的影响和作用，从一定程度上反映出当时的音乐生活面貌。

其二，从首都音乐的角度来考察，总结音乐在古代繁华都城中的特点、地位和发展情况。首都是一个国家的中枢，它不仅是政治、经济中心而且还是文化中心，音乐作为文化的组成部分同样可以反映出整个国家的总体文化水平。

最后，元朝是多民族融合的、由蒙古民族主政的国家，虽然历代前朝的汉族音乐失去了其主导位置，但是影响仍然是最大的。本书从民族关系的角度来考察元大都音乐，力图展现蒙古族和其他民族的音乐全貌以及相互之间的交流情况。

本研究是在音乐史学的立场上展开的，资料的选择基本上是元朝范围内的历史资料，加入了明清两朝有关元朝音乐内容的文献，以及今人对元朝音乐史料和相关音乐现象的介绍与评价。借鉴历史学、地理学、社会学和传播学的研究方法，运用比较、考证、调查等手段力求从多角度、多视野来探讨元大都音乐的各个方面，因此本书的章节划分并未依据同一种分类方式，而是用多种分类方法来建章立节：第一章以历史的角度、第二章和第三章以区域的角度、第四章和第五章以体裁的角度、第六章以传播的角度。这样做的目的就是更加清晰地描绘出元大都音乐的基本面貌以及音乐与城市的关系。

第一章　元大都音乐的历史演进

元大都的音乐包含多个音乐种类，其各自有不同的形成轨迹和发展规律。虽然元大都的音乐也只有短短一百年，却在不同的时期展现出了不同的音乐面貌。

第一节　元大都音乐的形成（1264—1294）

一、形成原因

元朝的统一结束了自唐以来五百年的混乱局面，给中国带来了又一次大一统和世界范围内的大交流。“近代英国史学家赫·乔·韦尔斯把大元帝国对世界的征服称为游牧生活对东方和西方文明所有袭击中最后和最大的一次。”[①]国家的统一打开了音乐流通的大门，国家的强盛促进了音乐繁荣的发展。大都就是元朝集中体现国家统一、国家强盛而带来音乐新面貌的首都城市。

大都音乐是在元朝农业、手工业迅速发展，城市商品经济日益繁荣等良好物质基础之上逐渐恢复和繁荣起来的。即所谓政治上的统一、经济上的繁荣才有了文化艺术的创新和发展。大都音乐的形成，观其原因有四：其一，统治阶层的统治要求。大都蒙古人的宫廷音乐极大地吸收了中原地区汉人的宫廷音乐来进行祭祀庙堂、册封大典，目的就是表现出蒙古人与汉人和睦相处，建立共同家园以更好地统治“汉地”。随着元朝领土的不断扩大，宫廷音乐所包含的内容也丰富起来，除了蒙古族自己传承下来的“汗·斡耳朵”[②]音乐和征集的汉族雅乐、燕乐以及大型宫廷队舞以外，其他少数民族地区的

---

① 李福顺：《中国元代艺术史》，北京：人民出版社1994年版，第2页。

② “汗·斡耳朵”意为宫帐或宫殿，是突厥、蒙古、契丹等游牧民族的君主及其家眷居住之地。

音乐，如“回回乐”“西夏乐”“女真乐”“龟兹乐”等都被收入大都宫廷之中，这不仅说明了统治者具有一统天下的能力，而且促成了宫廷音乐前所未有的特色发展。其二，城市音乐要求市场化、商业化的发展。大都的市井音乐已经不光是为消磨时光、娱乐生活而存在的音乐了，它成了谋生和获得利润的一种手段。大都繁荣的市场经济给了宫廷外音乐发展的有利条件，而宫廷外的音乐又倚赖大都城市的物质基础得到繁盛。城市中瓦舍勾栏、酒楼茶馆等形形色色的音乐表演场所均为营利性质，《马可波罗行纪》记载了这些音乐表演者——乐妓的生活来源：“凡卖笑妇女……计有二万有余，皆能以缠头自给，可以想见居民之众。”① 大都的市井音乐正是在这种市场化、商业化的营业利益驱动下形成和发展起来的。其三，社会政治制度所迫以及城民本身的音乐需求。元朝实行了把人民分等级的政策，把汉人归入了后两等之中，同时废除科举制度达半世纪之久，于是一些有抱负、胸怀大志的汉族文人就失去了走向仕途的道路，出现了一批有闲阶层被迫转向民间，混入伶人中间，创造出描写下层人民生活且脍炙人口的音乐作品，挖掘出一代优秀的表演家。杂剧创作的大家关汉卿和王实甫就是这样的例子，他们均弃官不做，一生致力于杂剧音乐，体验下层人民生活，创作出反映疾苦大众和普通百姓生活的作品。同时大都人口高度聚集，有闲阶层的壮大自然会出现对业余生活丰富化的需求，这也是促进大都音乐丰富化和多样化的原因之一。最后，频繁的国内外音乐交流也是大都音乐形成的原因。元朝版图之辽阔为中国古代历朝之最，它的音乐交流当然也是颇为广泛的。新乐种和音乐人才的流入不仅丰富了大都的音乐，而且在无形当中也促使了大都音乐的新发展。自忽必烈建立元朝，且修建了举世闻名的大都城以来，国力不断强盛，城市经济极度繁荣，与世界各地的贸易和文化往来络绎不绝，无论是海外还是欧亚大陆都与元朝进行着多种多样的交流。同时，蒙古族统治者对于外来文化采取的是兼收并蓄的开放政策，宫廷内外都吸收了不少其他国家的音乐，如朝鲜、缅甸、真腊、占城以及中亚地区各国当时都以纳贡或贺岁的形式向元朝进献音乐。这个时候，西方的宗教音乐也趁势传入中国，形成一股不可忽视的艺术力量。欧洲的基督教教皇曾先后多次向元朝派出传教士，希望可以用基督教的教义来软化这个善战民族的强硬性格，但这一目的从始至终均未实现，而蒙古族只是承认了基督教在元朝版图上的传教资格，并用统治手段进行维护，并未从内心皈依基督教。在派往大都的传教使团中有两个人最为重要，一个是属于圣方济各会的约翰·孟帖·科尔维诺［John Monte Corvino（1247—1328），

---

① ［意］马可·波罗著，冯承均译：《马可波罗行纪》，上海：上海书店出版社 2001 年版，第 238 页。

又译约翰·孟特·戈维诺]，另一个是约翰·马黎诺［John Marignolli (1290—?)］，有史料清楚地记载了他们在元大都宫廷及城市中传播基督教音乐的史实。除此之外，元朝的基督教音乐还有珍贵的实物证据留存，那就是一本叙利亚文景教前后唱咏歌抄本。中亚地区的伊斯兰教自成吉思汗西征时就渐渐传向中原地区，其音乐自然也随之传入，不仅宫廷中的“回回”乐人众多，而且引领众乐的兴隆笙也是从中亚进贡而来的。

二、形成过程

1. 城迁乐移

元大都城在建成之前是辽燕京城和金中都城，都是繁华一时的首都城市，虽几经周折和战乱，却没有遭受很大的破坏[①]。“而正是从辽起，燕京在政治生活中的重要性大大提高，开始由地区性的行政首府向全国性的政治中心过渡。”[②] 经过辽金两代的修葺和建设，从辽时的燕京“城中凡二十六坊”[③] 到金中都的“共分六十二坊”，人口也增加了大约一倍[④]。在如此繁华的都市中，无论是宫廷音乐还是市井音乐都随之兴盛起来。不久后，成吉思汗的铁蹄踏碎了金中都，城市遭到极大的破坏，人民生活在水深火热之中，娱乐生活几近消失，只剩下了短小、简练的乐种来表现残酷的生活状态。宫廷外的音乐如此，宫廷内的音乐更是随着都城的陷落而散入民间。

忽必烈因金中都残破严重，已经难以修复，遂决定在金中都的东北方向重新建造宫殿，另立都城。在大都城新建的过程中，金中都的音乐也随着人口的迁移而流入大都城内。金代歌曲如小唱、唱赚、赚、嘌唱等，说唱音乐如说话、陶真、诸宫调、鼓子词等，歌舞音乐如舞旋、舞剑、舞判等，戏剧音乐如杂剧（院本）、南戏、影戏、傀儡等，器乐演奏如大乐、细乐、清乐、小乐器、独奏等音乐形式在大都城中仍然存在，社会和书会这种带有音乐性质的民间组织形式也随之传入大都，戏曲创作者加入书会的习俗在大都也继续流行，如金代之遗民关汉卿就是玉京书会的成员之一。而金代的宫廷音乐早在蒙古汗国时期就被征集进“汗·斡耳朵”音乐之中了。大都宫廷音乐与“汗·斡耳朵”音乐一脉相承，那么金代的宫廷音乐自然成为大都宫廷音乐的一部分。可见，城市的变迁不能阻挡音乐的发展，中都变迁为大都，其音乐

---

① （元）脱脱等撰：《金史·世宗纪》，北京：中华书局1975年版，第122页。

② 陈高华：《元大都》，北京：北京出版社1982年版，第5页。

③ （宋）路振撰：《乘轺录》，北京：中华书局1991年版，第1页。

④ （元）脱脱等撰：《辽史·地理志》，北京：中华书局1974年版，第563页。

也伴随着都城的迁移而以变换的形式“移居”大都。

2. 城建乐盛

至元三十年（1293），贯通南北的通惠河的完成标志着元大都城的最终建成。大都城的建立给音乐的形成、发展和兴盛提供了雄厚的物质基础、稳固的政治基础和广泛的社会基础，大都音乐的繁荣是与大都城市经济的不断发展、大都人口的迅速增加，以及广大市民日常生活需要有着密切联系的。大都城修建的初期，宫廷音乐所使用的乐工、乐器及仪仗等均要由山东的东平府来提供，元朝宫廷内部没有足够的财力和人力来进行郊庙祭祀和宴会表演。但等到大都城建成之后，宫廷中的礼乐置备基本上由宫廷内部来解决，需要东平府的支持就越来越少了，除此以外，元朝宫廷还建立了专门管理乐工、收藏乐器的机构。宫廷外的音乐亦然，说唱音乐经过汉唐、辽、宋、金的长时间发展，到了元大都城建成后，无论是表演形式还是体裁内容都已经达到了其鼎盛时期，具体表现在杂剧的极大发展和散曲的逐步成熟。

在金院本的基础上，广泛吸收诸宫调等说唱艺术和北方各民族民间歌舞表演艺术的元杂剧早期是从蒙古帝国灭金的时候开始形成的，经历了从金院本逐渐转变成元杂剧的过渡时期，贯穿整个忽必烈时代。自忽必烈建都之后，在北宋杂剧的基础上发展起来的大都杂剧经过三十年的发展成熟，在此时已经处于大幅发展时期了。

首先，从大都杂剧作家群体的数量上可以说明元杂剧的繁盛。根据本书第四章中表6的内容可知，大概百分之九十的作家集中在大都城及其周边地区，这和大都作为元朝的都城，且自成吉思汗征服汉地之后，一些有才华的文人学士相继进入并活跃于大都及其周边地区不无关系。同时，汉人世侯对中原文化的保护、蒙古族较为宽容的文化政策、中原地区几百年来积淀的文化底蕴和良好的文艺条件，也在一定程度上促使杂剧形成如此繁盛的局面。

其次，从出土的戏曲文物看来，也可以说明当时元杂剧的繁盛。元朝戏曲文物的出土和舞台遗址的发现时间多数处于忽必烈统治时期，在建都之后表现得尤为明显。可以考察到的元朝戏曲文物包括舞台共计十二个，而其中建于1294年之前忽必烈统治时期的就占了三分之一。[①] 试举以下几个例子：

1260年，元世祖中统元年山西芮城潘德冲石棺戏曲线刻（图2）。

1279年，元世祖至元十六年山西新绛吴岭庄元墓杂剧雕砖（图3）。

1283年，元世祖至元二十年山西永济董村三郎庙元代戏台（图4）。

1289年，元世祖至元二十六年店头村墓杂剧砖雕。

---

① 根据目前收集的元代戏曲文物图片资料整理和计算。



图2 山西芮城潘德冲石棺戏曲线刻①



图3 山西新绛吴岭庄元墓杂剧雕砖②

① 廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，北京：文化艺术出版社1989年版，第207页。

② 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社1988年版，第118页。



图4　山西永济董村三郎庙元代戏台①

最后，著名大都杂剧作家和表演艺术家在此时期的频繁活动也证明了当时元杂剧的繁盛。元曲著名作家关汉卿、马致远、庾吉甫等人创作活动的高峰期就是忽必烈统治时期。这些著名的杂剧作家用自己的亲身经历谱写了一个又一个动人篇章，他们真实而丰富的作品给这个时期的杂剧艺术提供了充足的表演素材。如果说作家提供了杂剧艺术的表演素材，那么活跃于瓦舍勾栏等各个场所的具有良好艺术修养的大都演员就是表演的主体了。《乐籍曹氏诗引》和《朱氏诗卷序》曾记载了同时期的优秀演员曹娥秀和朱帘秀，她们高超的技艺得到了同时期社会各界人士的认可和喜爱。在她们受到大家喜爱和赞美的时候，也给这个时期的杂剧艺术带来了前所未有的繁盛。

除了杂剧，散曲在这个时期也逐步走向成熟。在忽必烈统治时期，大都城逐步兴建起来，各项制度措施也渐渐完善，经济繁荣，礼乐文化逐渐修备。在此相对稳定和繁荣的环境中，散曲也得到了长足的发展，逐渐走向成熟。具体表现在以下方面：

（1）创作题材的广泛开拓。任讷认为“我国一切韵文之内容，其驳杂广大，殆无逾于曲者。剧曲不论，只就散曲以观，上而时会盛衰，政事兴废，下而里巷琐故，帏闼秘闻，其间形形式式，或议或叙，举无不可于此体中发挥之者。……以言人物，则公卿士夫，骚人墨客，固足以写。贩贾走卒，娼女弄人，亦足以写。……大而天日山河，细而米盐枣栗，美而名姝胜境，丑而恶疾畸形，殆无不足以写。……材料所收，固古今上下，文质雅俗，恢恢乎从不知有所限，从不辨孰者为可能，而孰者为不可能，孰者为能容，而孰

① 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社2001年版，第107页。

者为不能容也。其涵盖之广，固诗文之所不及”[①]。确实，大都的散曲涵盖了社会生活中的方方面面，包括以王和卿为代表的咏物，以关汉卿为代表的言情，以卢挚为代表的咏史，以及纪实、叹世、写景等题材。

（2）勾栏作家的逐步成熟。以关汉卿为代表的勾栏作家较之官宦作家和隐士作家对大都散曲的贡献更大。关汉卿是元朝第一个著名的专业作家，他的出现标志着曲文艺的成熟且走向商业化，“而一种消费性的文艺开始有专业作家出现，是其真正成熟并步入繁荣发展阶段的重要标志”[②]。由于勾栏作家成长于市井社会，经常与下层人民交流切磋，所以他们的作品大多以俗事俗语入曲，大胆刻画普通市民的心理，表现他们的审美情趣，散曲的整体曲风受其影响，逐渐形成幽默诙谐、通俗质朴且广受大众喜爱的风格。

（3）语言运用的雅俗交融。在此之前的散曲语言都较为高雅，较少运用俗语。但到了1260年之后的忽必烈统治时期，在城市繁华、政治稳定、经济繁荣的局面下，瓦舍勾栏大量涌现，勾栏作家也随之增多，他们在散曲中使用世俗俚语的习惯逐渐成风，影响了其他的作家群体。于是，大都散曲从以前的典雅变成周德清所谓的“文而不文、俗而不俗”的曲体语言，且被大量运用并基本定型下来，这无疑是散曲逐步成熟的标志。

第二节　元大都音乐的发展（1295—1332）

一、元大都音乐的南移

1. 杂剧中心的南移

从元成宗元贞年间（1295—1296）到元文宗天历年间（1328—1329）、至顺（1330—1332）年间杂剧仍处于继续繁盛的时期。有贾仲明的挽词为证：“元贞，大德秀华夷，至大、皇庆锦社稷，延祐、至治承平世，养人才，编传奇，一时气候云集。”[③] 但与繁盛初期所不同的是，自元朝灭宋统一全国，元杂剧以北方大都为中心盛行了二十年左右之后，逐渐向南方以杭州为中心迁移，而且迁移之后的内容和风格都发生了变化，呈现出繁盛后期的特色。

元杂剧四大家中的两位大都作家关汉卿和马致远都曾到杭州活动。元世

---

① 任讷撰：《散曲概论·2册》，北京：中华书局聚珍仿宋版，第13～14页。

② 赵义山：《元散曲通论》，上海：上海古籍出版社2004年版，第212页。

③ 贾仲明吊狄君厚的挽词。

祖中统年间（1260—1264），关汉卿是燕地著名人物，但可以考证其到过杭州的史料却是关汉卿自己的作品［南吕·一枝花］《杭州景》：

普天下锦绣乡，寰海内风流地。大元朝新附国，亡宋家旧华夷。水秀山奇，一到处堪游戏，这答儿忝富贵。满城中绣幕风帘，一哄地人烟凑集。

［梁州］百十里街衢整齐，万余家楼阁参差，并无半答儿闲田地。松轩竹径，药圃花蹊，茶园稻陌，竹坞梅溪，一陀儿一句诗题，行一步扇面屏帏，西盐场便似一带琼瑶，吴山色千叠翡翠，兀良望钱塘江万顷玻璃。更有清溪、绿水，画船儿来往闲游戏。浙江亭紧相对，相对着险岭高峰长怪石，堪羡堪题。

［尾］家家掩映渠流水，楼阁峥嵘出翠微。遥望西湖暮山势，看了这壁，觑了那壁，纵有丹青下不得笔。

曲中说到“大元朝新附国，亡宋家旧华夷”，即指元朝统一南宋之后，把南宋的都城杭州收进版图，于是南北来往没有了阻隔，使得关汉卿慕名南下杭州，写下了当时所见的杭州美景。

从马致远现存的散曲也可以证明其在杭州居住过的史实，如他的作品［双调·新水令］《题西湖》：

四时湖水镜无瑕，布江山自然如画。雄宴赏，聚奢华，人不奢华，山景本无价！

［庆东原］暖日宜乘轿，春风堪信马，恰寒食有二百处秋千架。向人娇杏花，扑人衣柳花，迎人笑桃花。来往画船游，招飐青旗挂。

［枣乡词］纳凉时，波涨沙，满湖香芰荷蒹葭。莹玉杯，青玉斝，恁般楼台正宜夏，都输他沉李浮瓜。

［挂玉钩］曲岸经霜落叶滑，谁道是秋潇洒。最好西湖卖酒家，黄菊绽东篱下。自立冬，将残腊，雪片似江梅，血点般山茶。

［石竹子］锦绣钱塘富贵家，簪缨画戟官宦衙，百岁能欢几时价？可惜韶华过了他！

［山石榴］橹摇摇，声嗟呀，繁华一梦天来大。风物逐人化，虚名争甚那？孤舟驾，功名已在渔樵话，更饮三杯罢！

［醉娘子］真个醉也么沙，真个醉也么沙，笑指南峰，却道西楼，真个醉也么沙！

［一锭银］欲赋终焉力不加，囊箧更俱乏。自赛了儿婚女嫁，却归来林下。

[驸马还朝] 想象间神仙宫类馆娃，俯仰间飞来峰胜巫峡。葛仙翁、郭璞家，几点林樱似丹砂。

[胡十八] 云外塔，日边霞，桥上客，树头鸦，水亭山阁日西斜。哎，老子醉么，宜阕苑泛浮槎。

[阿纳忽] 山上栽桑麻，湖内寻生涯；枕头上鼓吹鸣蛙，江上听甚琵琶。

[尾] 渔村偏喜多鹅鸭，柴门一任绝车马。竹引山泉，鼎试雷芽。但得孤山寻梅处，苫间草厦；有林和靖是邻家，喝口水西湖上快活煞！

马致远在大德初年到杭州任江浙行省务官的事实也说明他最后是在杭州归隐。

杂剧在其繁盛发展的后期，代表作家作品有王实甫的《西厢记》、马致远在元贞书会以后和书会其他成员合作的《黄粱梦》等类似的神仙道化剧、郑光祖的《倩女离魂》、曾瑞的《留鞋记》等。此时期的爱情剧、神仙道化剧、文人事迹剧表现出杂剧发展中期创作内容的变化。爱情剧不再像以前那样在直接表现社会问题和时代意识的基础上描写“情”，而多采用超越现实的生生死死的爱情描写。以马致远为代表的神仙道化剧则集中反映了仕途不利的知识分子消极遁世的思想，以及想要寻找一个隐身避世的精神归宿的追求。另外“从艺术风格上这个时期的作品变化也很明显，杂剧作家中文采派占据主导地位。文采派作家当然要首推王实甫，……马致远、郑光祖、乔吉和宫大用等人也属于文采派作家”[①]。所谓文采派，正如《太和正音谱》中对王实甫之评价：“王实甫之词，如花间美人，铺叙委婉，深得骚人之趣。极有佳句，若玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦。”[②] 王国维对郑光祖之评价：“清丽芊绵，自成馨逸，均不失为第一流。”[③] 如此看来，文采派奇俊、艳丽、蕴藉、清奇、有意境的创作风格已经深深影响了杂剧发展中期的艺术特征。

元世祖忽必烈驾崩（1294）之后，元杂剧面临以北方大都为中心逐渐迁移到以南方杭州为中心的发展趋向。这与南北统一之后，杭州城市地位不断上升，并渐渐成为全国经济文化水平较高的地区，且气候宜人、风景优美、繁华富庶不无关系。杭州是元朝江浙行省的首府，江浙行省几经辖区的变动，到大德三年（1299）时，其辖区就包括今江苏长江以南地区，安徽东南部、江西部分地区，以及浙江、福建两省。江浙地区是全国最富庶的地区，入元后，自然成为流动人口的目的地。当时主要的杂剧作家和演员移居于此，把

① 李修生:《元杂剧史》，南京：江苏古籍出版社 1996 年版，第 119 页。

② （明）朱权:《太和正音谱》，台北：学海出版社中华民国 69 年版，第 14 页。

③ 王国维:《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社 2002 年版，第 104 页。

北方最流行的杂剧带到南方，与当地的南戏并行。这个时期的南戏《宦门子弟错立身》中对北杂剧演员的生活和杂剧剧目都有着清楚的描写，可见二者的交流已经开始，而南北曲的交流预示着一个新戏曲时期的来临。

2. 散曲南移后风格渐变

从元世祖忽必烈驾崩的1294年到元顺帝即位的1333年，将近四十年的时间，散曲的发展中心从大都转为临安，从鼎盛逐渐走向衰落。这期间，散曲的创作风格也发生了变化。

以大都为中心的散曲在鼎盛阶段表现为拥有众多重要的作家，如马致远、赵松雪、曾瑞、滕斌、张养浩、薛昂夫、贯云石、王伯成、萨都剌等，以及聚集了为数不少具有高超技艺的散曲艺人，如张怡云、珠帘秀、顺时秀、司燕奴、程巧儿、天然秀、赛帘秀、一分儿、大都秀、连枝秀、刘耍和、赵文益、红字李二、花李郎、张国宾、曹娥秀等。他们的生卒时间是跨阶段的，但从存世的作品考察，其主要的创作高峰期和表演高峰期都在散曲发展鼎盛阶段无疑，也正是拥有如此大量作品的作家和精湛技艺的表演家的参与，才使得大都散曲在这个阶段呈现出鼎盛的景象。从创作的作品上来看，基本以逍遥避世、闲适退隐为主调，强调深层次的精神内涵，雅俗兼容、世俗色彩浓重，以描写市井人们的心理感受为多。

自南北统一，水路和陆路畅通无阻之后，一些著名的散曲作家和表演家纷纷南下，在南方的杭州重新确立起一个散曲中心。散曲在离开了北方土生土长的环境，风格逐渐发生变化的同时，也走向了它的衰落阶段，主要表现为作家的作品数量大减，题材范围也大大缩小，如叹世归隐等同类题材也较前一阶段浮泛浅薄。此阶段主要的代表作家有杨维桢、鲜于必仁、曾瑞等，著名的表演艺人不再以大都的为多，而以苏杭地区的艺人为主，且占据了散曲的大部分舞台。从创作的作品看来，原来俚俗的语言被改造成文人学士的雅词，使清丽婉媚之风趋向清雅一格。这样一来，散曲便逐渐走向了雅化的道路。“追求词采，讲究声律，初期那种俚俗、粗豪、裸露、质朴的蒜酪味，逐渐减弱了、消失了。”① 散曲由原来人人皆可作的通俗歌曲变成了文人雅士的文字游戏。

---

① 羊春秋：《散曲通论》，长沙：岳麓书社1992年版，第258页。

二、元大都音乐的兴盛与繁荣

1. 宫廷雅乐、燕乐制定完备

元朝的大臣刘秉忠曾说："无乐以相须，则礼不备。"① 如果说宫廷音乐在元朝初期还尚不完备，没有自己成套的雅乐、燕乐体系的话，那么到了元世祖末期，宫廷音乐已经制备完毕、逐渐成熟并拥有庞大的规模和严密的体系了。

表2为元史中记载的宫廷音乐的创制始末。由此可以看出，元朝前期刚建国不久，宫廷音乐还处于一种残缺不全，靠山东东平府和亡金、宋的乐工和乐器来支撑的局面，于是，补足乐户以及征集和自制乐器就成为制乐的主要内容，并且数量逐年增加。元世祖末期，乐工和乐器基本筹备完毕，撰制乐章成为制乐的主要内容，乐章撰制完毕之后，宫廷雅乐、燕乐所用之乐也创制完成，且逐步完善。

表2　宫廷音乐制备过程②

<table>
<tr><th>年　代</th><th>乐工人数</th><th>乐器数量</th><th>乐器种类</th><th>征集或自筹</th><th>乐章及舞节</th></tr>
<tr><td>1239年</td><td>征92人</td><td></td><td></td><td>征金乐工</td><td></td></tr>
<tr><td>1240年</td><td></td><td></td><td></td><td>领工造琴</td><td>制登歌乐</td></tr>
<tr><td>1244年</td><td></td><td>10张</td><td>琴1、3、5、7、9弦</td><td>自　造</td><td></td></tr>
<tr><td>1252年</td><td></td><td></td><td>钟、磬</td><td>自　制</td><td>用登歌乐</td></tr>
<tr><td>1260年</td><td>赐149人</td><td></td><td>乐　器</td><td>自　制</td><td>享祖宗于中书省</td></tr>
<tr><td>1264年</td><td></td><td>1 363件</td><td>钟、磬、镈</td><td>括金乐器</td><td>定名《大成之乐》</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1266年</td><td>补412人
留92人</td><td rowspan="2">增449件</td><td rowspan="2">钟、磬、镈、铙、铎、钲、鼓、柷、敔、笙、竽、埙、篪、箫、籥、笛、琴、瑟</td><td rowspan="2">官为制备</td><td rowspan="2">宫县、登歌乐、文舞《武定文绥之舞》，武舞《内平外成之舞》</td></tr>
<tr><td>后补384人</td></tr>
<tr><td>1274年</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>制内庭曲舞《大宁》等</td></tr>
</table>

① （明）宋濂等撰：《元史·礼乐志》，北京：中华书局1976年版，第1665页。

② 根据《元史·礼乐志》中的"制乐始末"整理。

（续上表）

年 代	乐工人数	乐器数量	乐器种类	征集或自筹	乐章及舞节
1276 年	复征东平乐工				
1279 年	召太常乐工				文舞《迎神黄钟宫》，武舞《无射宫》
1281 年					制昭睿顺圣皇后室曲舞
1282 年		832 件	钟、磬、錞、铙、铎、钲	征亡宋雅乐器	
1285 年		制 230 件，应律 150 件	磬	自 制	
1286 年		补 115 件	钟、笙、匏		
1292 年		制 90 件，应律 58 件	磬	自 制（编磬始备）	
1293 年					初立社稷，新制六曲祭祀，用金旧名
1294 年					谱新乐章世祖室《混成之曲》，裕宗室《昭成之曲》
1306 年					新建郊坛，新谱六曲，文舞《崇德之舞》，武舞《定功之舞》
1307 年				制造圣庙用乐器	祀圣庙新制七曲
1308 年					新谱乐章顺宗室《庆成之曲》，成宗室《守成之曲》

（续上表）

年 代	乐工人数	乐器数量	乐器种类	征集或自筹	乐章及舞节
1309 年					亲享太庙，所奏之曲仍用旧曲，始制先农乐章
1310 年			登歌乐器		置曲阜宣圣庙登歌乐
1311 年					撰武宗乐章，曲名《威成之曲》
1313 年					用登歌乐祀太上皇睿宗
1318 年					撰仁宗乐章，曲名曰《歆成之曲》
1322 年					用登歌乐于太庙撰英宗乐章，曲曰《献成之曲》
1330 年					撰明宗乐章，曲曰《永成之曲》

2. 盛大的宴飨活动——“质孙宴”

元朝大事有三：“曰征伐，曰搜猎，曰宴飨。”[①] 宴飨既是蒙古统治阶级将掠夺来的财富用于穷奢极侈的享乐，又是他们进行政治活动的场合。[②] “国有朝会、庆典、宗王、大臣来朝，岁时行幸，皆有燕飨之礼。”[③] 即“凡新皇帝即位，群臣上尊号，册立皇后、太子，以及每年元旦，皇帝过生日，祭祀，春搜，秋狝，诸王朝会等活动，都要在宫殿里大摆筵席……”[④] 可见，宴飨在蒙古宫廷中的地位之重，同时宴会场面的大小则代表着国力的强盛与否，没

① （元）王恽撰：《秋涧集·吕嗣庆神道碑》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 486 页。

② 南京大学元史研究室编：《韩儒林文集·元代诈马宴新探》，南京：江苏古籍出版社 1990 年版，第 294 页。

③ （元）苏天爵编：《元文类·经世大典序录·礼典·燕飨》，上海：上海古籍出版社 1993 年版，第 546 页。

④ 南京大学元史研究室编：《韩儒林文集·元代诈马宴新探》，南京：江苏古籍出版社 1990 年版，第 294 页。

有足够的财力与人力是无法举行兼具歌舞与百戏的宴饮之会的。这种宫廷中举办的大型宴会汉语称之为“质孙宴”①，又称“诈马宴”②。周伯琦的《诈马行》描述了“质孙宴”盛大的场面：“乃大张宴为乐，惟宗王戚里宿卫大臣前列行酒，余各以所职坐合饮，诸坊奏大乐，陈百戏，如是者凡三日而罢。其佩服日一易……”参加此宴的贵族和大臣必须有皇帝亲赐的“质孙”衣服方可入内，并要遵循严格的礼仪程序。原先在蒙古汗国时期举办的“质孙宴”不分大小，没有等级之分，允许有相互撕扯、摔跤的情况，毫无礼节之序，这是在元朝宫廷中绝不允许的，所以等级森严兼具礼仪性是元朝宫廷之中举办“质孙宴”的特点，也是大都宫廷宴飨制度走向成熟的标志。

“质孙宴”上聚集了宫廷中优秀的歌舞，有诗曰：“大安楼阁靄晴烟，忽报銮舆入御天。导至玉阶歌舞住，太平天下字当前。”③“舞转星河影，歌腾陆海涛，齐声才起和，顿足复分曹。”④以及丰富的百戏，“九州水陆千官供，曼延角抵呈巧雄，紫衣妙舞腰细蜂，钧天合奏春融融”⑤。此外，《南村辍耕录》还记载了独特的饮酒礼俗，“天子凡宴飨，一人执酒觞立于右阶，一人执拍板立于左阶。执板者抑扬其声，赞曰‘斡脱’，执觞者如其声和之，曰‘打弼’。则执板者节一拍，从而王侯卿相合坐者坐，合立者立。于是众乐皆作，然后进酒，诣上前，上饮毕，授觞。众乐皆止。别奏曲，以饮陪位之官，谓之喝盏。……诸王大臣非有赐命不敢用（酒）焉”。喝盏之后皇帝会论功行赏，赐功臣以白海青。⑥史料清晰地记录下“质孙宴”中有摆出“天下太平”字样的舞蹈，还有热烈、欢腾的集体舞，各种锦衣妙舞、珍禽杂戏一一呈献，可谓规模盛大，热闹非凡，体现了宫廷宴乐的完善制备。

3. 丰富多彩的都城音乐生活

这一时期百废俱兴，大都城展现出欣欣向荣的景象，无论在宫廷还是民间，人们的音乐生活都是丰富的，表现在名目繁多的节庆音乐和娱神与自娱相结合的宗教活动上。

中原历代流传下来的节庆在一年之中按照时间顺序排列有：正旦、立春、元宵、燕九、寒食清明、重午、七夕乞巧、中元、中秋、重九、冬至、腊八。

---

① “质孙”是蒙古语 jisun 的音译，意为颜色。

② “诈马”是波斯语 jamah 的音译，意为外衣、衣服。

③ （元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 134 页。

④ 贡师泰：《上京大宴和樊时中待御》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 1430 页。

⑤ 周伯琦：《诈马行》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 1859 页。

⑥ （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 年版，第 262～263 页。

这些节日的庆典活动从总体上来说是一样的，京中官僚富士人家，都要在庭院之中大摆宴席，饮宴尽欢，同时家妓与所传召的乐妓进献歌舞、杂剧以及百戏等丰富的娱乐节目；庶民百姓人家也有一定形式的庆祝活动，主要是家庭成员团聚，参加官办或民办的游园娱乐活动。但各个节日又因为其不同的含义而有不同的细节差异。

自元旦拜年起，各种节日活动便让人应接不暇，如烧阡张（三日后烧掉给祖先的“三牲”祭品）、游灯市（即元宵节），文人墨客有很多对元宵节灯会的描写，如“灯月交光照绮罗，元宵无处不笙歌”[①]。元朝中期之后，在横贯宫城的街道上“结绮为山，树灯其上，盛陈百戏，以为娱乐”[②]。祭祖墓、朝东岳（朝祭东岳神）“民间每年各随其地预集近邻为香会……是盛设，鼓乐幡幢。……是日行者塞路，呼佛声振地。……数日，诸般小买卖，花朵小儿戏剧之物，比次填道”[③]，热闹非凡。

“元代的寒食节与清明节合二为一。”[④] 这是三月中最为重要的节日，大都城内“上自内苑，中至宰执，下至士庶，俱立秋千架，日以嬉游为乐”[⑤]，散曲中也有关于寒食节和清明节娱乐活动的描写：“春日暄，卖饧天，谁家绿杨不禁烟。闹花边，簇队仙，送起秋千，笑语如莺燕。”[⑥] “清明时候，才子佳人醉玉楼……行歌载酒。”[⑦]

端午节又称为“蕤宾节”，到时“会齐唱，端五词，香艾插交枝”[⑧]。都城内举行盛大的“赛关王会”活动，南北城人悉数参与，其间“鼓乐、行院，

---

① （明）朱有燉：《元宫词一百首》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年版，第20页。

② （元）张养浩著，（清）周永年、毛坤校刻：《元张文忠公归田类稿20卷》，乾隆五十五年（1790）校刻本。

③ （明）沈榜编著：《宛署杂记·民风》，北京：北京古籍出版社1980年版，第191页。

④ 陈高华、史卫民：《中国风俗通史·元代卷》，上海：上海文艺出版社2001年版，第356页。

⑤ （元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社1983年版，第216页。

⑥ 无名氏：《［中吕宫］迎仙客·二月》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局1964年版，第1682页。

⑦ 无名氏：《［中吕宫］四换头》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局1964年版，第1706页。

⑧ 无名氏：《［商调］梧叶儿·十二月》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局1964年版，第1890页。

相角华丽，一出于散乐所制，宜其精也”[①]。

中元节又称为“鬼节”，大都城上下都要举行隆重的祭天、祭祖活动，届时有一系列祭祀之乐行于街头。

中秋节，“中秋夜，饮玉，满酌不须辞”[②]。各地都有饮宴活动，大都城内到处举办类似于庙会的娱乐活动。

重阳节也是一年中极为重要的节日，它给了文人士庶宴饮游玩的好时机，很多文献中描述的游乐的聚会多在此期间举行，因为这不只是秋高气爽的好节气，同时也是放假、休息娱乐、外出赏玩的好时间。重阳节的活动在官僚文人中格外流行，这时好友相邀，登高赋诗、赏花饮酒，有歌女、舞娘陪酒助兴。

在至元十九年（1282），即阿合马被刺杀的这年，多出了一个举城欢庆的大节日。阿合马是忽必烈时期的权臣，为人心狠手辣，遇到与自己不合的人便找机会杀之，许多大臣、文人都敢怒不敢言，平民对他更是欲杀之而后快。终于在1282年，“义侠”王著等人合谋将阿合马刺杀，解决了当时的一大害。在阿合马被刺杀之后，大都城内人人如过节一般，“贫民亦莫不典衣歌饮相庆。燕市酒三日俱空”[③]。

元朝对于各种宗教采取的是自由政策，政府同时给予大力的扶植与赞助，不仅如此，元朝统治者自身就是虔诚的信奉佛教之人，所以使得宗教之风非常兴盛，于是大都地区就展开了一系列规模庞大、形式复杂、热闹非凡的赞佛、拜佛的活动。其中重要的宗教节日主要有佛教的四月八日的浴佛会、腊月初八的佛成道日；道教的正月十九日的燕九节、三月二十八日的岳帝生日。

四月八日的浴佛节，相传始于西土印度，是释迦牟尼的生日。届时大都南、北两城的所有寺院、佛殿都参与进来，共同举办浴佛节。每逢浴佛节，僧众就在佛堂悬挂受人瞻仰朝拜的《优人图》，图中描绘的是戏班赶场的人物形象，其中女优人手持拍板，男优人肩扛行李，旁边紧跟一个未卸妆的类似孙猴脸的男优人。此画因为用在水陆道场，所以也称为水陆画。

正月十九日，都城人称为“燕九节”，是为纪念全真教道士丘处机而逐渐形成的节日。到了燕九节这天，“倾城士女曳竹杖，俱往南城长春宫、白云观

---

① （元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社1983年版，第219页。

② 无名氏：《［中吕宫］迎仙客·十二月》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局1964年版，第1651页。

③ （宋）郑所南：《心史》，见北京图书馆古籍出版编辑组编：《北京图书馆古籍珍本丛刊·集部·宋别集类》，北京：书目文献出版社1988年版，第869页。

（丘处机在大都居住的寺观），宫观蒇扬法事烧香，纵情宴玩以为盛节”[①]。

三月二十八日是岳帝的生日，大都城齐化门外的东岳仁圣宫云集众多的虔诚的信徒前来烧香还愿、求福消灾。是时，东岳仁圣宫也举办一些礼佛、赞佛的活动吸引更多的士庶人众来此一游。其热闹的程度不低于燕九节时候的长春宫、白云观，各色人等会聚于此，“道途买卖，诸般花果、饼食、酒饭、香纸填塞街道，亦盛会也”[②]。

第三节 元大都音乐的衍变（1333—1368）

一、元大都音乐衍变的原因

1333—1368 年是元朝最后一个皇帝元顺帝妥欢帖睦尔在位的时期，此时的元朝犹如风雨飘摇中的阁楼，摇摇欲坠，天灾人祸并行。从元顺帝之前的文宗图帖睦尔的天历年间（1328—1329）起，全国范围内的灾荒接连不断，尤其以天历二年（1329）最为严重。到了元顺帝时期，在皇帝刚即位不久，至顺四年（1334）六月便爆发了大的灾祸，“大霖雨，京畿水平地丈余，饥民四十余万，诏以钞四万锭赈之。泾河溢，关中水灾。黄河大溢，河南水灾。两淮旱，民大饥”[③]。这之后灾害连年不断，直到 1351 年红巾军大起义。灾荒出现后，朝廷虽然也拿出了赈灾的粮钞，但那远远不够，再加上地方官吏的层层盘剥，等赈灾粮钞到饥民手里时已经所剩无几了。同时，各种社会矛盾不断激化，朝廷为了解决财政困难，大肆搜刮人民，滥发纸币造成物价飞涨；大臣擅权，专横跋扈。原为太师、右丞相的伯颜逐步独揽朝政，身兼太师、中书右丞相、上柱国、监修国史、奎章阁大学士，领学士院、太史院、回回、汉人司天监事等数职，专理国家大事，“帝由是深居宫中，每事无所专焉”[④]；各级官吏贪污贿赂成风，编出各种贪钱的名目，如“所属始参曰‘拜见钱’，无事白要曰‘撒花钱’，逢节日曰‘追节钱’，管事而索曰‘常例钱’，送迎

① （元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社 1983 年版，第 213 页。

② （元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社 1983 年版，第 217 页。

③ （明）宋濂等撰：《元史·顺帝本纪》，北京：中华书局 1976 年版，第 817 页。

④ （明）宋濂等撰：《元史·顺帝本纪》，北京：中华书局 1976 年版，第 918 页。

曰‘人情钱’”[①] 等。于是便有了讥讽贪官污吏的歌谣，“解贼一金并一鼓，迎官两鼓一声锣。金鼓看来都一样，官人与贼不争多”[②]。

大都音乐在这三十多年中进入碰撞与融合的阶段，此时的社会状况与大都初、中期社会安定、经济繁荣、人们熙来攘往的热闹情景已经相去甚远了，而这种热闹的情景正是消费性艺术赖以生存发展的前提条件。社会政治性的急剧变化使得元曲逐渐衰微，而南戏则吸收了元曲的精华逐渐兴盛起来。加之元顺帝不理朝政，沉迷于藏传佛教的《十六天魔舞》，致使政局动荡，人民生活苦不堪言，元朝社会处于农民大起义的前夜。在这样的情况下，宫廷之外的市井音乐在小范围的融合后，蓄势待发，以期在和平时代以新的形式发展。

二、元大都音乐的融汇与交流

1. *藏传佛教歌舞在宫廷的传入和兴盛*

元朝自立国就皈依藏传佛教（即喇嘛教），封西藏八思巴喇嘛为国师，从此宫廷中不仅有蒙古族传统的萨满教音乐，还有后来传入的佛、道、儒三种教派的音乐，但是最有影响力的宗教音乐还是藏传佛教的音乐，元朝的历代帝王都在宫殿中举行过佛事，欣赏过佛教的音乐。有诗为证：“守内番僧日念吽，御前酒肉按时供。组铃扇鼓诸天乐，知在龙宫第几重。”[③]

然而把这种西域传过来的佛教音乐发展到高潮的还是元朝末年顺帝在位时期。观其原因有二：其一，元顺帝自己就是一个通晓音律，兼能作曲，非常爱好歌舞的帝王。他尤其爱好弹奏琵琶，并曾自制一琵琶曲让身边的宫女弹唱。“北狩和林幄殿宽，高丽侍女婕好官。君王自制昭君曲，敕赐琵琶马上弹。”[④] 不仅元顺帝如此，他身边的爱姬和宫女也个个都能弹会唱、能歌善舞，有为数不少的姬妾是以表演某种舞蹈或演奏某种乐器而出名。如表演《十六天魔舞》的舞女中三圣奴、妙乐奴和文殊奴最受宠爱，“队里唯夸三圣奴，清歌妙舞世间无。御前供奉蒙深宠，赐得西洋塔纳珠”[⑤]。号称宫中“七贵”之

---

① （明）叶子奇撰：《草木子·杂俎篇》，北京：中华书局1959年版，第82页。

② （明）叶子奇撰：《草木子·谈薮篇》，北京：中华书局1959年版，第74页。

③ 张光弼：《辇下曲》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第2068页。

④ （元）杨维桢：《宫词十二首》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第2003页。

⑤ （明）朱有燉：《元宫词一百首》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年版，第23页。

一的凝香儿，因擅长带有杂技味道的翻冠飞履之舞和昂鸾缩鹤之舞而深受元顺帝的喜爱。程一宁本为才人却久不得召见，当她吹出哀怨、引人的玉笛声将元顺帝吸引过来才得以临幸而逐渐受宠，因此她的玉笛被封为“圆聚侯”①。诸如此类的例子不胜枚举。其二，西域藏传佛教的密宗性质吸引了众多的宫人加入，从而促进了其教派音乐的兴盛。张昱有诗云：“似将慧日破愚昏，白日如常下钓轩。男女倾城求受戒，法中秘密不能言。”② 周宪王也在《元宫词》中写道：“安息薰坛建众魔，听传秘密计宫娥。自从受得昆卢咒，日日持珠念那摩。”③ 两诗都描写了佛教在宫中的兴盛，藏传佛教音乐也随之兴起的史实。

元顺帝宫中的佛教歌舞最为兴盛的是《十六天魔舞》。此舞原是藏传佛教用来赞佛的舞曲，而且只有受戒的宫人才可以观看，后因为元顺帝极其喜爱，遂把它变成“娱人”的舞蹈。《十六天魔舞》的表演在宫中无处不在，“……厚载门，上建高阁，环以飞桥舞台于前……每幸阁上，天魔歌舞于台，繁吹导之，自飞桥而升……”④ “番国梵僧青鼠帽，天魔宫女彩龙舟……”⑤。后来因元顺帝怠于朝政，大臣们反对《十六天魔舞》在宫中的表演，于是元顺帝又把天魔舞女藏于密室，每夜观看。最后元朝灭亡之后，天魔舞也只能随毡车而去，宫里唯有“莺衔上苑花”⑥ 了。元大都的宫廷之中每遇华严海会佛事都要奏“西天法曲”来庆祝君王的节日。有张昱《辇下曲》诗曰：“西天法曲曼声长，璎珞垂衣称艳妆。大宴殿中歌舞上，华严海会庆君王。”⑦

2. 戏曲音乐间的发展和交流

大都杂剧发展到1328年即元朝最后一个皇帝元顺帝妥欢帖睦尔统治时期呈现出衰微的形势，大都杂剧走向衰微是由其自身和外在两方面原因决定的。首先，杂剧自身一剧四折的剧本形式和一人主唱的表演形式不发展。其次，元朝晚期大都文化、经济、政治地位下降，以及统治者对杂剧采取消极政策。

---

① （元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年版，第7页。

② （元）张昱：《辇下曲》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年版，第16页。

③ （明）朱有燉：《诚斋新录》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社1985年版，第465页。

④ （明）朱有燉：《诚斋新录》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社1985年版，第487页。

⑤ （明）朱有燉：《诚斋新录》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社1985年版，第472页。

⑥ （明）宋讷：《壬子秋过元故宫诗》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社1985年版，第492页。

⑦ （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第2068页。

现今所记载的元朝晚期杂剧作家，大多是出生于或定居在江浙一带的人士，如郑光祖、沈和甫、钱吉甫，还有本是大都人的秦简夫在晚年也定居杭州。江浙地区的富庶是历史上有名的，元朝也不例外，每年江浙行省的入粮数占全国总数的百分之三十七点一，南粮北调额仅海运就多达三百多万石。另外到了元朝后期顺帝朝，统治者忽又亲南而疏北，导致大都杂剧失去了有利局面而衰微下去。大都杂剧的衰微主要表现在：其一，作家的作品数量锐减。根据王国维《宋元戏曲史》中的作家分期，前期大都作家二十二人，遗留全剧三十九部，残剧十部，有乐谱全折三十二部，单曲八十八首，占元朝前期所有作家五十六人的百分之三十九，占作品总量三百四十八种的百分之十一。而到了后期，可知的大都作家仅剩两人，留全剧四部，有乐谱六支单曲，占总作家人数的百分之四，占作品总量的百分之一。其二，作品失去了原来特有的艺术性，内容严重脱离了社会现实。以反映社会不平的现实和黑暗腐败为内容，以代言大众平民为主要目的，以表现民族情感和思想为准绳的杂剧一旦变成封建思想说教的杂剧，就失去了原来深厚的群众根基和引人入胜的艺术韵味，如秦简夫的《赵礼让肥》《东堂老》等刻意宣扬封建道德的作品。

反之，南戏经过一段时间默默的发展逐渐代替杂剧登上了大都戏曲的主要舞台。关汉卿《拜月亭》以及《错立身》《小孙屠》《赵氏孤儿》《杀狗记》等著名的杂剧都曾被移植为南戏。一些著名杂剧作家也开始涉足南戏的创作领域，如马致远、乔吉等人，还出现了擅长南戏的优秀演员龙楼景和丹墀秀。南戏在全国范围发展的时候，一些知名文人开始参与南戏的改编和创作，正是这些高级知识分子的加入，才使得南戏在音乐曲调、语言动作、情节设计、思想内容等方面有了历史性的进步，不断成熟，出现了南戏的四大压台戏《荆钗记》《刘知远白兔记》《拜月亭记》《杀狗记》以及“超出村歌俚咏水准，将南戏历史推进到一个划时代阶段”[①] 的《琵琶记》。从此，南戏成为文人的创作内容，这才有了日后创作队伍的繁兴和创作高潮的迭起。

南北合套是南戏与杂剧交流的产物。“元一统后，南戏与北杂剧并行”[②]，二者流行区域相同，互相影响，互相渗透。南北两个剧种的汇聚，促进了相互间或直接或间接的交流，使彼此间留存着实实在在的交流印迹。北杂剧直接使用南曲曲牌，其曲牌本身就是来自南戏的宫调。已知南戏的宫调本有十个：黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、商调、越调、双调、仙吕入双调。但其中仙吕入双调“在戏曲中一向统属于双调”[③]，因而南戏有九个宫

① 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版，第 73 页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社 2002 年版，第 109 页。

③ 钱南扬：《戏文概论》，上海：上海古籍出版社 1981 年版，第 181 页。

调。李玉《北词广正谱》认为北曲有十七个宫调，具体为：黄钟、正宫、仙吕、南吕、中吕、道宫、大石、小石、般涉、商角、高平、揭指、宫调、商调、角调、越调、双调，但实际运用也是九个宫调，且与南戏所使用的相同，学界普遍认为北剧之宫调是“沿用”南戏宫调。元杂剧中涉及了六个南曲曲牌的六支南曲为：关汉卿《望江亭》第三折之［马鞍儿］曲、吴昌龄《东坡梦》第二折之［月儿高］曲、史九敬先《庄周梦》第二折之［柳摇金］曲、无名氏《黄花峪》第一折之［南驻云飞］曲、郑德辉《智勇定齐》第一折之［撼动山］曲、刘唐卿《降桑葚》第二折之［南青哥儿］曲。而南戏也没有一味地“无私奉献”，而是吸收了北来的杂剧，表现出明显的合套性质。南北合套发展非常迅速，遍及全国大江南北，因为这种合套形式满足了南方和北方的不同语言习惯和审美方式，而且使北曲的刚劲与南曲的柔媚能兼容互济，大大丰富了音乐的表现力。南北合套在明朝依然盛行，为许多戏曲形式所借鉴。

3. 空前频繁的音乐交流

元朝是中国古代历史上版图最为辽阔的封建集权制国家，而且还是在少数民族——蒙古族的统治之下，也正是因为这个原因，元朝在政治、经济、文化、艺术等各方面都与当时欧亚各国保持着紧密的联系，进行着空前频繁的交流。大都是元朝的首都，是全国的中心，它与欧亚各国的交流集中体现了元朝与世界各国频繁的交流。这种交流在音乐方面也不例外，这不仅表现在大都宫廷中容纳和吸收了其他民族和国家的各种音乐表演艺术，而且在其他国家的音乐艺术中留存了大都音乐原有的或者衍变后的种类。

大都宫廷与邻国高丽王朝是用通婚的方式来增进了解和交流的。据统计，在元朝立国的百年中，高丽国向元王朝纳献高丽美女不下千人，而这些入元的高丽贡女，主要去向是流入元朝后宫，成为元帝后宫中的宫女或嫔娥，幸运的会成为后妃甚至皇后。元顺帝的正宫皇后奇氏完者忽都就是高丽籍的女子，她是元朝历史上也是中国古代历史上唯一一位外籍正宫皇后。由于人数众多，通婚制度的时间长久，加之出现了个别身份高贵的嫔妃，这些高丽贡女给大都宫廷中的音乐文化带来了极大的影响。“宫衣新尚高丽样，方领过腰半臂裁。连夜内家争借看，为曾着过御前来。”[①] “玉德殿当清灏西，蹲龙碧瓦接榱题。卫兵学得高丽语，连臂低唱井即梨。”[②] 这些诗句都是高丽音乐文化对大都音乐文化产生深刻影响的真实写照。

---

① 张昱：《元宫词》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 18 页。

② 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版，第 56 页。

大都的杂剧音乐对欧亚各国产生了深远的影响。在日本，综合戏剧形式能乐就受到了杂剧的影响。“能乐”是一种综合了音乐、舞蹈、演唱、文学等内容的历史久远的戏剧形式，与杂剧在带假面具、使用鼓和笛子作为伴奏乐器以及乐队位置摆放等方面有很多相似之处。在元朝与越南的战争中，元军优人李元吉被越南陈朝军俘获，长期定居陈朝，在当地教授西王母祝寿献桃戏，自此，大都的杂剧传入越南，也成为越南戏剧表演的开始。此外，大都的杂剧精品《赵氏孤儿》和《西厢记》是传播到国外后产生最多戏剧版本的元杂剧，有法、英、德、俄、日等国家的译文本问世。

第二章　元大都宫廷音乐

第一节　元大都宫廷乐者

宫廷乐者是在古代较容易被忽视的阶层，但今天看来是非常值得记载的阶层。古代的乐者被称作伶人，处于社会的底层，很少被人关注并且没有太多的人身自由。为宫廷服务的伶人不仅自己要永远卖身于宫廷之中，就连自己的儿孙也要隶属于宫廷。《元史·礼乐志》中明确规定："世祖三年，敕乐工老不堪任事者，以子孙代之，不足者，以他户补之。"可见，为统治阶级服务的伶人世代都要服务下去。但是，这些乐者却创造和演绎了宫廷中优秀的音乐，无论是雅乐还是宴乐都有他们的参与，这才使得宫廷音乐有了丰富多彩的局面，同时也给宫廷音乐历史留下了难以磨灭的印记。所以对大都宫廷艺术家资料的收集和整理有助于更加清楚地认识宫廷音乐的面貌。

一、作曲者

没有历史文献专门系统地记录大都宫廷作曲者，但却有大量的宫廷大曲、宴曲和小曲等被记录和流传下来，没有宫廷作曲家的创作是不可能有那么多优秀作品传世的。在古代，创作乐曲的伶人并不是专职的，他们同时还兼任着表演或者协律的职责。

表3　宫廷作曲家①

时　代	人　名	制曲名	职　务
太祖十六年	许　政	大　乐	大乐令

① 根据《元史》《南村辍耕录》和《元诗选》整理。

（续上表）

时　代	人　名	制曲名	职　务
世　祖	硕德闾	《白翎雀》	伶　官
世　祖	不可孛罗	《蒙古军歌》	未　详
世祖三十年	陈　革	《镇宁之曲》	大乐令
武宗四年	谢世宁	《威成之曲》	乐　正
仁宗七年	刘　琼	《歆成之曲》	乐　工
顺　帝	妥欢帖睦尔	《昭君曲》	皇　帝

就目前掌握的元朝史料可以具体确定的宫廷作曲家才寥寥七人，而就元朝祭祀祖先所用的雅乐就有三乐章，合一百一十四个乐曲，再加上宫廷中的宴飨之乐，单凭这七人之力恐怕无法完成如此重大的制曲任务，所以宫廷作曲家的队伍应该是庞大的。《元史》中曾多次提到令大乐署编写曲谱舞节，但没有提到具体的人，那么所有大乐署中的乐工就都可能是作曲者了。表3中的陈革、刘琼和谢世宁受命所作的雅乐之曲也是和其他人共同完成的，也许是因为这三个人的作曲技能高超，所以才以他们的名字来提领众人。

二、表演者

宫廷中的表演者相对于作曲者来说被记载的就多了。一些舞蹈和乐器表演者随着著名的舞蹈和乐曲而永载史册，还有一些表演者因为动人的容貌和高超的技艺，即所谓的“色艺双绝”而被记录下来，无论由于哪一种原因被载入史册，从他们身上都可以清楚地反映出七百多年前宫廷乐者的音乐生活。

以舞蹈和乐器的表演而闻名的宫廷乐者有以下几位：

三圣奴、妙乐奴、文殊奴，由于《十六天魔舞》的闻名而流传下来，很多文人都曾写过赞美她们的诗文。《元宫词百章笺注》说：“三圣奴是天魔队的白眉魔……藏之金屋，只供奉顺帝一人。”[①] 文殊奴不仅是天魔舞的核心演员，对舞蹈有着惊人的演绎，而且对于弹筝和吹笙也有着高超的技艺，朱有燉的《元宫词》“月夜西宫听按筝，文殊指拨太分明。清音浏亮天颜喜，弹罢还教合凤笙”可以说明。

丽姝是表演宫廷字舞的领舞人，“又是宫车入御天，丽姝歌舞太平年。待

① 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社1995年版，第23页。

臣称贺天颜喜，寿酒诸王次第传”[①]。

火倪赤，以擅长弹奏《白翎雀》而闻名，“西河伶人火倪赤，能以丝声代禽臆。象牙指拨十三弦，宛转繁音哀且急”[②]。

以“色艺双绝”而被记载下来的宫廷乐者有以下几位：

凝香儿，原是官伎，入宫后被封为才人，深受元顺帝的喜爱，以杂技舞蹈而闻名。《元氏掖庭记》记曰：“元顺帝宫嫔进御无纪。佩夫人贵妃印者不下百数。如淑妃瑞娇、程一宁、戈小娥、丽嫔张阿元、支祁氏、才人英英和凝香儿尤见宠爱。所好成之，所恶除之。位在皇后之下，宫中称为七贵。……凝香儿善鼓瑟，晓音律，能为翻冠飞履之舞。舞间冠履皆翻覆飞空。寻如故。少顷复飞。一舞中屡飞屡复，虽百试不差。……香儿以小艇荡漾于波中。舞婆娑之队，歌弄月之曲。……时香儿亦在焉，帝命制采菱曲。使篙人歌之。……”[③] 凝香儿擅长的另一个舞蹈是《昂鸾缩鹤舞》，“帝复置酒于天香亭，为赏月饮。香儿……衣绛绘方袖之衣，带云肩迎风之组，执干昂鸾缩鹤而舞”[④]。从史料记载中可以知道，凝香儿从官伎升为才人又成为“七贵”之一是不无道理的，她不仅可以唱歌、跳带有杂技性质的舞蹈，而且还善鼓瑟，通晓音律，如此多才多艺的乐者怎会得不到帝王的喜爱并永留史册之中呢！

骆妃，元朝官伎，擅长歌唱。《元氏掖庭记》记曰：“己酉中秋之夜，武宗与诸嫔妃泛月于禁苑太液池中，有骆妃者，素号能歌，趋出为帝舞月照而歌曰：‘五华兮如织，照临兮一色。丽正兮中域，同乐兮万国。’歌毕，帝悦其以月喻己，赐八宝盘玳瑁盏。”[⑤]

程一宁，元才人，擅长吹奏玉笛。《元氏掖庭记》记曰：“……程一宁倚栏弄玉龙之笛。吹一词云：兰径香销玉辇踪，梨花不忍负春风。绿窗深锁无人见，自碾朱砂养守宫。帝忽于月下闻之，问宫人，曰：‘此何人吹也？’对曰：‘程才人所吹。’帝虽知之，但未召也。及后夜复游此，有闻歌曰：‘牙床锦被绣芙蓉，金鸭香销宝帐重。竹叶羊车来别院，何人空听景阳钟。’又继一词曰：‘淡月轻寒透碧纱，窗屏睡梦听啼鸦。春风不管愁深浅，日日看门扫落花。’又吹《惜春词》一曲，曰：‘春光欲去疾如梭，冷落长门苔藓多。懒上

---

① （元）杨允孚：《滦京杂咏》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1962页。

② （元）张昱：《白翎雀歌》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第2060页。

③ 进步书局编辑所编：《古今宫闱秘记》，上海：上海文艺出版社1990年版，第63页。

④ （元）陶宗仪撰：《元氏掖庭记》，见《中国野史集成》编委会、四川大学图书馆编：《中国野史集成》（先秦—清末），成都：巴蜀书社1993年版，第279页。

⑤ 进步书局编辑所编：《古今宫闱秘记》，上海：上海文艺出版社1990年版，第80页。

妆台脂盖蠹，承恩难比雪儿歌。'"[①] 皇帝听后被笛声打动，于是宠幸她，程一宁遂因吹笛而日渐受宠。

李当当，宫廷教坊的名伎，姿艺超群，能歌善舞，但后来幡然醒悟，出家当了道士。江浙儒学提举段天佑曾赠送李当当一首赞美其人的诗："歌舞当今第一流，洗妆拭面别青楼。便随南岳夫人去，不为苏州刺史留。谪馆月明箫凤下，吟窗云散镜鸾收。去嫌痴绝浔阳妇，嫁得商人已白头。"[②] 此诗赞许李当当容貌、技艺一流。

顺时秀，原名郭芳卿，元朝教坊名伶，歌舞双绝。《南村辍耕录》说她是"性姿聪敏，色艺超绝，教坊之白眉也"。元朝著名的诗人张昱也曾作诗一首来描绘顺时秀："教坊女乐顺时秀，岂独歌舞天下名？意态由来看不足，揭帘半面已倾城。"[③]《元宫词百章笺注》中注曰："顺时秀色艺双绝，可比美唐代之念奴。"元明之交诗人高启生也对顺时秀大加赞美，并且他还听过顺时秀的弟子描写她的诗："文皇在御升平日，上苑宸游驾频出。仗中乐部五千人，能唱新声谁第一？燕国佳人号顺时，姿容歌舞总能奇。中官奉旨时宣唤，立马门前催画眉。建章宫里长生殿，芍药初开敕张宴。龙笙罢奏凤弦停，共听娇喉一莺啭。遏云妙响发朱唇，不让开元许永新。……"[④] 这首诗真实地反映了顺时秀被传入宫后，用宫廷管弦乐伴奏，娇喉莺啭表演的情景。

连枝秀，"京师教坊官妓，姓孙氏……年四十余因投礼逸士风高老为师，而主教者褒从空湛静慧散人之号"[⑤]。史料上没有明确记载连枝秀擅长何种表演，但从对连枝秀入道后"歌馆化为仙馆静，戏房翻作道房幽"[⑥] 的描写可以判断出她最擅长杂剧表演。

李宫人，元朝著名的琵琶演奏家。于1282年元世祖时进入宫廷，三十六年后因足疾而回家，但因深受皇帝的喜爱而带俸还乡。有诗为证："茫茫青塚春风里，岁岁春风吹不起。传得琵琶马上声，古今只有王与李。李氏昔在至元中，少小辞家来入宫。一见世皇称艺绝，珠歌翠舞忽如空。君王岂为红颜惜，自是众人弹不得。玉觞为举乐乍停，一曲便觉千金值。广寒殿里月流辉，太液池头花发时。旧曲半存犹解谱，新声方变总相宜。三十六年如一日，长得君王赐颜色。形容渐改病相寻，独抱琵琶空叹息。兴圣宫中爱更深，承恩始得遂归心。

---

① 进步书局编辑所编：《古今宫闱秘记》，上海：上海文艺出版社1990年版，第65页。

② 修君、鉴今：《中国乐妓史》，北京：中国文联出版社2003年版，第297页。

③ （元）张昱《辇下曲》，引自（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第2070页。

④ 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社1995年版，第60页。

⑤ （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局1959年版，第147页。

⑥ （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局1959年版，第148页。

时时尚被宫中召，强理琵琶弦上音。”[①] “先皇金舆时驻跸，李氏琵琶称第一。素指推却春风深，行云停空驻晴日。居庸旧流水，浩浩荡荡乱人耳；龙岗古松声，寂寂历历不足听。天鹅夜度孤雁响，露鹤月唳哀猿惊。”[②] 王士熙的《李宫人琵琶引》中写道：“一曲《六幺》天上谱，君王曾进紫霞觞。……檀槽按得新翻曲，五色云中落凤凰。”诗中反映出李宫人炉火纯青的琵琶弹奏技巧，以及虽因足疾回家但又经常被召入宫中再次为君王演奏的无奈心情。

史骡儿，燕人，武宗时期入宫，擅长琵琶和弹唱，非常受到皇帝的宠幸，“紫坛殿饮，命骡弦歌之”[③]。后因“骡儿歌殿前欢曲，有酒神仙之句。上怒，叱左右杀之。后悔曰：‘骡以酒讽我也。’”[④]，但为时已晚。

张猩猩，元朝著名的胡琴演奏家。他生活在元朝的中期，诗人杨维桢在《张猩猩胡琴引》中说：“胡琴在南为第二弦子，在北为今名……教坊弟子工之者众矣，而称绝者鲜。独胡人张猩猩者绝妙于是。”胡琴是元朝新出现的乐器，张猩猩成为演奏胡琴的绝妙者确为不易。

由上可以看出，世祖、顺帝时期的表演人才相对较多一些，这是因为世祖时代是极力吸纳、亟须发展的时代，很多艺人随着音乐而进入宫廷，归于宫廷教坊之下。而元顺帝自己就是一个通晓音律，会演奏琵琶的艺术家，在他的影响下，宫中的嫔妃也能歌善舞，于是宫廷上下逢人会歌，遇人会舞，优秀的表演者也就层出不穷了。同时可以肯定的是，元朝宫廷艺术家远比上述几十人更多，这只是众多艺术家中的代表，因他们的才艺突出、引人入胜，才使得诗人、史学家把他们记录下来同宫廷音乐一起构成精彩绝伦、美轮美奂的艺术历史画卷。

第二节　元大都宫廷乐种

“元之有国，肇兴朔漠，朝会燕飨之礼，多从本俗。”[⑤] 这是明朝官修元史中对元朝宫廷礼乐的评价。从中可知，蒙古族成为元朝的统治者之后并没

---

① （元）揭傒斯：《秋宜集・李宫人琵琶引》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京中华书局 1987 年版，第 1055 页。

② （元）袁桷：《清容居士集・李宫人琵琶引》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京中华书局 1987 年版，第 617 页。

③ 王克芬编著：《中国古代舞蹈史话》，北京：人民音乐出版社 1980 年版，第 111 页。

④ （清）吴长元辑：《宸垣识略》，北京：北京古籍出版社 1982 年版，第 325 页。

⑤ （明）宋濂等撰：《元史・礼乐志》，北京：中华书局 1976 年版，第 1664 页。

有放弃自己本民族的礼乐，还是以本俗音乐[①]为主。同时，为了统治中原，元朝统治者建立起了汉族的礼乐制度，即所谓的“尊君兴王”，为此，宫廷音乐还积极吸收了前朝旧代的礼乐，另外交通驿站的发达也使得外国音乐传入宫廷。因此，本节从本俗音乐和外来音乐两方面来对元朝宫廷音乐进行探讨。

一、本俗音乐

1. 舞蹈

本俗音乐多用在宫廷宴会之中，宴会中的宫廷乐舞以本俗蒙古族舞蹈为主体，承袭本民族的风俗及艺术传统，其中最为著名的就是集蒙古族舞蹈大成的《白翎雀舞》[②]。

“白翎雀”是蒙古人崇拜的图腾，被比喻成勇猛和刚强的化身，所以此舞是具有神灵崇拜意味的蒙古族宫廷舞蹈，“在元灭金前就已经出现了”[③]。元朝诗人张昱的《白翎雀歌》[④] 对该舞蹈的舞姿进行了描述：“女真处子舞进觞，团衫鞶带分两傍。玉纤罗袖柘枝体，要与雀声相颉颃”。另一元朝诗人袁桷在其作品《天鹅曲》[⑤] 中也对该舞有如下的描绘：“五坊手擎海东青，侧言光透瑶台层。解绦脱帽穿碧落，以掌击掴东西倾。离披交旋百寻衮，苍鹰助击随势运。初如风轮舞长杆，末若银球下平板。”这两首诗都是对《白翎雀舞》舞姿的描绘，虽加入了诗人的想象，但仍可以清晰地显示出此种舞的风格特点。《白翎雀舞》是男女均可以表演的舞蹈，张昱诗中的表演者是女真少女，她以抒情、柔媚的“玉纤罗袖柘枝体”与乐曲中的雀声相颉颃。而袁桷的诗里描写的是一个男性舞者，在急促强烈的音乐下，舞动刚健有力的身躯，和着铿锵、强烈的节奏跳出热烈而奔放的舞蹈，随之乐与舞进入高潮，矫健奔放的舞蹈性格和蒙古族的民族性格是非常相像的。

蒙古族是好客的民族，早在元朝建立前的拔都汗时期就有迎宾舞了。史

---

① 蒙古族的本俗音乐是指其原有的“汗·斡耳朵”音乐传统。

② 关于“白翎雀”史学界有两种看法：一种看法认为白翎雀是海东青雕，一种看法认为白翎雀是百灵鸟。

③ 李凭、全根先总纂：《中华文明史·元代卷》，石家庄：河北教育出版社 1994 年版，第 538 页。

④ （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 2060 页。

⑤ （清）金志节、黄可润纂修：《口北三厅志》，台北：成文出版社 1968 年版，第 246 页。

料记载："拔都使者所至之处皆受礼遇，人出城奉酒食，鼓掌作歌以迎之。"[①]此舞的特点就是以拍手为节奏，载歌载舞，欢迎远道而来的客人。到了元朝蒙古人成为统治者，其好客的习性和经常举办宴飨的习惯是没有改变的，而且蒙古人的舞蹈中，宫廷舞蹈和民间舞蹈的界线并不十分明显。有的舞蹈起源于民间，但在流行过程中流入了宫廷。这种迎宾舞产生自民间，但在元代宫廷中，欢迎客人时也会跳起拍手为节，载歌载舞的迎宾舞。

酒杯舞是宫廷中必不可少的舞蹈，这和蒙古人喜好饮酒的习惯是分不开的。元初著名的诗人杨允孚在见过此舞后这样写道："东凉亭下水濛濛，敕赐游船两两红。回纥舞时杯在手，玉奴归去马嘶风。"[②] 虽然此诗并没有描绘出具体的舞姿，但是却准确地道出以酒杯为道具的舞蹈形象，而且是宫廷舞蹈无疑。酒杯舞这种在元朝非常流行的舞蹈并没有因为时间的消逝而失传，在今天的内蒙古鄂尔多斯地区仍流行着酒杯舞，舞者手中拿两到四个小酒盅，碰击酒盅发出整齐的声音来与舞相和，但是否和元朝宫廷里的酒杯舞一样就不得而知了。

2. 歌曲

宴歌是元朝宫廷中最为主要的蒙古族歌曲，流传下来的也最多。宴歌是在宴会上必唱的歌种，这是和蒙古族独特的宴飨习俗分不开的。目前可以考证的元朝宴歌有《长生天[③]颂》："长生蓝天，人生苦短。江河归海，心性本善。猛虎狂啸，勇士挥刀。今日年少，明朝垂老。湖岸绿藻，汇聚钱鸟。君子宽厚，有朋相交。飞禽走兽，知其族类。人有良知，自当相爱。金色世界，地域广阔。何须相残，各自开拓。斡难河源，一汪胜泉。我族昌盛，子孙繁衍。"[④] 另一首名为《长生天》的歌曲，"从其曲调、歌词和带有副歌的曲式特征来看，大约是十三—十四世纪的产物"[⑤]。

---

① ［瑞典］多桑著，冯承均译：《多桑蒙古史（下册）》，北京：中华书局2004年版，第130页。

② （元）杨允孚：《滦京杂咏一百首》，见（清）金志杰、黄可润纂修：《口北三厅志·艺文四》，台北：成文出版社1968年版，第283页。
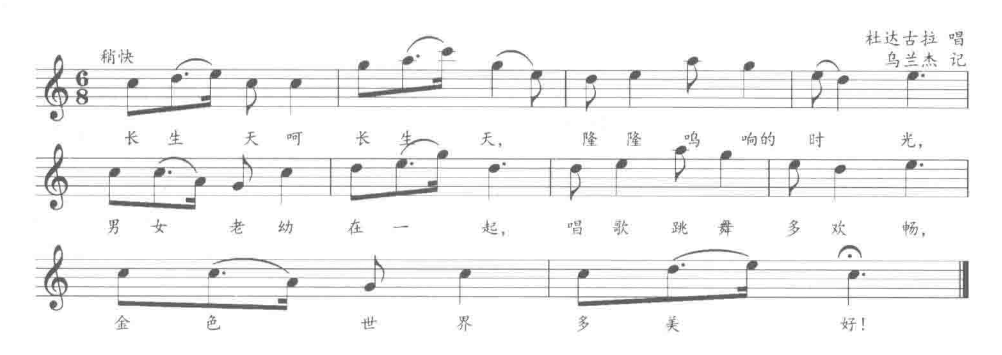
③ "长生天"是被古代萨满教看作万物主宰的一种观念符号。

④ （清）罗卜桑却丹著，赵景阳译：《蒙古风俗鉴》，沈阳：辽宁民族出版社1988年版，第89页。

⑤ 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，呼和浩特：内蒙古人民出版社1985年版，第302页。

【谱1】

长生天
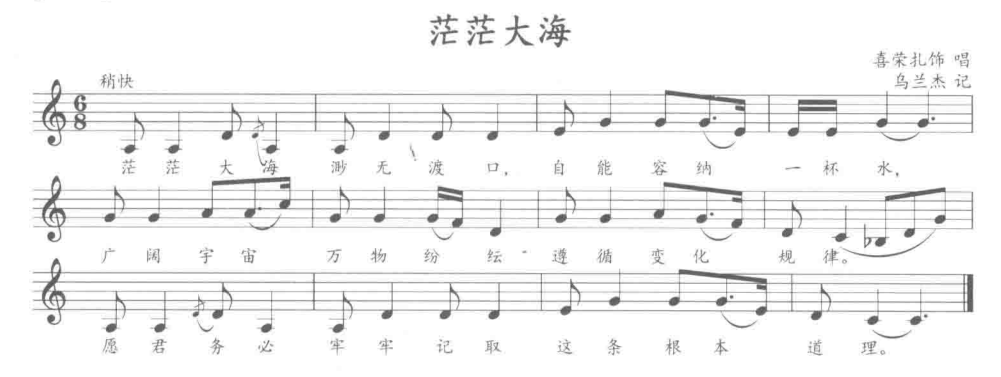


这首歌曲反映了人们团结友爱，在“金色的世界”共同享受美好生活的愿望。在元朝初年，忽必烈刚完成统一大业，在大都定都立制，但北方的顽固贵族多次发动反叛战争，忽必烈不得不进行武力镇压，因此产生出这类反对自相残杀的歌曲来劝诫大家不要破坏刚刚和平的统一世界，代表了新兴蒙古族封建主阶级的政治利益。

《茫茫大海》是一首元朝的宴歌。歌曲规劝后世子孙遵循祖宗的规矩，是民族兴旺发达的保证；族人们齐心团结、紧密合作，是战胜困难的保证；听从长者的教训，不要听信谗言、相互猜忌，是万事顺利的保证。今存的民歌中也有题为《茫茫大海》的歌曲。

【谱2】

茫茫大海



这两首歌曲的音乐形式非常相似，从歌词可以看出这是在劝诫元朝的统治者不要忘记祖宗的遗训，团结统治阶级内部，共同完成成吉思汗留下的统一大业，使自己的民族更加繁荣昌盛。

《国泰民安》这首宴歌产生自元朝的中期。其歌词可以证明："圣朝国泰民安，让我们和谐的欢宴。可汗福荫同载，让我们统一四海。笃信光明宗教，让我们融洽谈笑。我主神威远扬，征服世界万邦。"[①] 这是一首歌颂元朝统治者建立稳定、强盛国家的丰功伟绩的宴歌。

《敕勒川》是元朝宫廷中的一首艺术歌曲。"千尺银驼开晓宴，一杯橘露洒秋天。山中唤起陶弘景，轰饮高歌敕勒川。"[②] 此曲应该是声调高亢、齐声唱和的宫廷宴歌，在秋天举行的规模盛大的宫廷宴会上众人引吭高歌。

考证以上宫廷宴歌可以得出以下结论：其一，宫廷宴歌多以歌颂统治者的武力建国和圣明统治为主要内容，同时具有劝诫的意味；其二，从音乐结构来看，歌曲均带有副歌，每段四句，节奏较快。

蒙古族宫廷歌曲中除了宴歌之外还有赞歌、狩猎歌、叙事歌等，但由于史料的缺乏，以及几百年的流传消逝已难觅其踪。不过可以肯定的是，元朝宫廷中的蒙古族歌曲是多种多样、丰富多彩的，其题材包括了生活的方方面面以及对帝王的赞美和歌颂，其音乐无论取自民间或出于宫廷作曲家之手都是集蒙古族歌曲之大成者。

3. 祭祀音乐

萨满教是蒙古族的原始信仰宗教，萨满教音乐是大都宫廷中的传统祭祀音乐。在忽必烈入主中原之后，藏传佛教、基督教和伊斯兰教等教派的大量传入，使得萨满教失去了其原有的主导地位，但在宫廷中却一直保留着传统的萨满教祭祀仪式，这就意味着萨满教歌舞依然存在。萨满教歌舞中常用的乐器是萨满鼓，这种鼓"形状圆形，单面蒙皮有柄，套有几枚铜钱或金属，用一尺多长的鼓鞭来敲击鼓面"[③]。它具有双重作用，一为萨满教中的法器，二为萨满教音乐中的伴奏乐器。"萨满在跳神中举神鬼天人的喜怒、哀乐场面的热烈、阴森、欢腾、恐怖以及各种情感的表现都离不开鼓点的渲染和烘托。"[④] 关于萨满教在"跳神中举神鬼天人的喜怒、哀乐场面"的表演情况，有元朝诗人吴莱在《北方巫者降神歌》[⑤] 中的描写："天深洞房月漆黑，巫女击鼓唱歌发。高梁铁镫悬半空，塞向墐户迹不通。酒肉滂沱静几席，筝琶朋

---

① （清）罗卜桑却丹著，赵景阳译：《蒙古风俗鉴》，沈阳：辽宁民族出版社 1988 年版，第 91 页。

② （元）刘因《黑马酒》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 184 页。

③ 松波尔、布特勒图：《萨满教对蒙古族古代音乐文化的影响》，《中国音乐》1999 年第 4 期。

④ 田青主编：《中国宗教音乐》，北京：宗教文化出版社 1997 年版，第 295 页。

⑤ （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 1519 页。

稍凄霜风。暗中铿然那敢触，塞外祆神唤来速。陇坻水草肥马群，门巷光辉耀狼纛。举家测耳听语言，出无入有凌昆仑。妖狐声音共叫啸，健鹘影势同飞翻。”由上可总结出：萨满教在作法时通过模仿鸟类的动作和动物的声音来表现神妖之间的斗争，这就是萨满教娱神歌舞的表演部分，具有拟人化和拟神化的特点。其次，也是最重要的，萨满教音乐的伴奏乐器除了萨满鼓外，还有筝和琵琶这两种较高级的拨奏乐器，可见宫廷中的萨满教音乐已经发展到了高级阶段，不再是原始时期的萨满教音乐形态了。最后，诗中的萨满教作法是按照迎神、娱神、送神的程序来进行的，这一程序历经几百年也从未改变。

二、外来音乐

所谓外来音乐是指蒙古族传统音乐之外的音乐，包括承袭自西夏、宋和金的雅乐、外族音乐、外国音乐[①]、宗教音乐和戏曲音乐。

1. 承袭自西夏、金和宋的雅乐

承袭自西夏、金和宋的雅乐成为元朝宫廷祭祀音乐的重要部分。“以汉礼治汉人”是元朝统治者非常明白的统治原则，所以早在蒙古帝国时期，成吉思汗就开始征集西夏旧乐了，历经蒙古帝国的四帝和元朝的两帝，前朝旧代的雅乐基本上征集完毕，朝仪也制定完备。元朝宫廷中规模最宏大，结构最复杂，表演形式最多样，水平最高的乐队就是承袭宋代队舞，又不失蒙古族风格和宗教色彩的元朝宫廷乐队。宫廷乐队按照不同的庆典场合而分成四队：乐音王队，专门在元旦的庆典上表演的乐队；寿星队，专门在皇帝生日的庆典上表演的乐队；礼乐队，专门在大朝会上表演的乐队；说法队，专门在宗教庆典上表演的乐队。

---

① 关于宫廷中吸收的外国音乐将放在本书第六章第一节中探讨。

表4　元代宫廷乐队一览表①

（一）乐音王队（元旦用）

队　次	人员、服饰、舞具	乐　器	曲　名	舞蹈、地位调度、队式
引队（之一）	大乐官员二，冠展角幞头，紫袍，涂金带，执笏			从东阶升，至御前，以次而西，折绕而南，北向立
（之二）	二人，执戏竹，服饰同上，乐工八人，冠花幞头，紫窄衫，铜束带	龙笛三、杖鼓三、金鞚小鼓一、板一	奏《万年欢》之曲	
二队（之一）	妇女十人，冠展角幞头，紫袍			随乐声进至御前，分左右相向立
（之二）	妇女一人，冠唐帽，黄袍		奏《长春柳》之曲	进北向立定，乐止，念致语
三队（之一）	男三人，戴红发青面具，杂彩衣			
（之二）	一人，冠唐帽，绿襕袍，角带			舞蹈而进，立于前队之右
四　队	男子一人，戴孔雀明王像面具，披金甲，执叉。从者二人，戴毗沙神像面具，红袍，执斧			
五　队	男子五人，冠五梁冠，戴龙王面具，绣氅，执斧			与前队同进，北向立
六　队	男五人，为飞天夜叉之像			舞蹈以进
七　队	乐工八人，冠霸王冠，青面具，锦绣衣	龙笛三、筚篥三、杖鼓二	与前大乐合奏《吉利牙》曲	

① 根据（明）宋濂等撰：《元史·礼乐志》，北京：中华书局1976年版和（明）王圻纂辑：《续文献通考》，北京：现代出版社1986年版整理。

（续上表）

队　次	人员、服饰、舞具	乐　器	曲　名	舞蹈、地位调度、队式
八　队	妇女二十人，冠广翠冠，销金绿衣，执牡丹花		舞唱前曲，与乐声相合	进至御前，北向，列为九（应为五）重，重四人，曲终，再起，与后队相和
九　队	妇女二十人，冠金，梳翠花钿，绣衣	执花鞚稍子鼓	舞唱前曲，与前队相和	
十队（之一）	妇女八人，花髻，服销金桃红衣	摇日月空鞘稍子鼓	舞唱同前	
（之二）	男子五人，作五方菩萨梵像，摇日月鼓			
（之三）	一人作乐音王菩萨梵像	执花鞚稍子鼓	齐声舞前曲一阙，乐止	
（之四）	妇女三人		歌《新水令》《沽美酒》《太平令》之曲终	念口号毕，舞唱相和，以次而出（表演完毕，下场）

（二）寿星队（天寿节用）

队　次	人员、服饰、舞具	乐　器	曲　名	舞蹈、地位调度、队式
引　队	礼官乐工大乐冠服同乐音王队			
二队（之一）	妇女十人，冠唐巾，服销金紫衣，铜束带			
（之二）	妇女一人，冠太平冠，服绣鹤氅，方心曲领，执圭		奏《长春柳》之曲	以次进至御前，立定、乐止，念致语毕

（续上表）

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
三队	男子三人，冠服			舞蹈与《乐音王队》同
四队	男子一人，冠金漆弁冠，服绯袍，涂金带执笏。从者二人，锦帽，绣衣，执金字福禄牌			
五队	男子一人，冠卷云冠，青面具，绿袍，涂金带，分执梅、竹、松、椿、石			与前队同进，北向立
六队	男子五人，为乌鸦之像			作飞舞之态，进立于前队之左，乐止
七队	乐工十二人，冠云头冠，销金绯袍，白裙	龙笛三、笙篥三、札鼓三、鼓一、板一	合奏《山荆子》带《袄神急》之曲	
八队	妇女二十人，冠凤翘冠，翠花钿，服宽袖衣，加云肩，霞绶、玉佩，执宝盖			舞唱前曲
九队	妇女三十人，冠玉女冠，翠花钿，服青销金宽袖衣，加云肩，霞绶、玉佩、执樱毛日月扇			舞唱前曲与前队相和
十队（之一）	妇女八人，服杂彩衣，被槲叶	渔鼓、筒子		
（之二）	男子八人，冠束发冠，金掩心甲，销金绯袍，执戟			

（续上表）

队 次	人员、服饰、舞具	乐 器	曲 名	舞蹈、地位调度、队式
十队（之三）	扮龟、鹤之像各一			
（之四）	男子五人，冠黑纱冠，服绣鹤氅，朱履，策龙头笏杖			齐唱前曲一阙，乐止
（之五）	妇女三人		歌《新水令》《沽美酒》《太平令》之曲终	念口号毕，舞唱相合。以次而出（表演完毕，下场）

（三）礼乐队（朝会用）

队 次	人员、服饰、舞具	乐 器	曲 名	舞蹈、地位调度、队式
引 队	礼官、乐工、大乐冠服，并同乐音王队			
二队（之一）	妇女十人，冠黑漆弁冠，服青素袍，方心曲领，白裙，束带，执圭			
（之二）	妇女一人，冠九龙冠，服绣红袍，玉束带		奏《长春柳》之曲	至御前，立定，乐止，念致语毕，乐作
三 队	男三人，冠服同乐音王队			舞蹈同乐音王队
四 队	男子三人，冠卷云冠，服黄袍，涂金带，执圭			
五 队	男子五人，冠三龙冠，服红袍，执劈正金斧			同前队而进，北向立
六 队	童子五人，三髻，素衣，执香花			舞蹈而进，乐止
七 队	乐工八人，冠束发冠，服锦衣白袍	龙笛三、筚篥三、杖鼓二	合奏《新水令》《水仙子》之曲	

（续上表）

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
八队	妇女二十人，冠笼巾，服紫袍，金带，执笏，香花		歌《新水令》之曲，歌《水仙子》曲一阕，再歌《青山口》曲，与后队相和	进御前，分为四行，北向立，鞠躬拜，兴，舞蹈，叩头，山呼，就拜，再拜，毕
九队	妇女二十人，冠车髻冠，服销金蓝衣，云肩，佩绶，执孔雀幢			舞唱与前队相和
十队（之一）	妇女八人，冠翠花唐巾、服锦绣衣，执宝盖			舞唱前曲
（之二）	男子八人，冠凤翅兜牟，披金甲，执金戟			
（之三）	男子一人，冠平大冠，服绣鹤氅，执圭			齐舞唱前曲一阕，乐止
（之四）	妇女三人		歌《新水令》《沽美酒》《太平令》之曲终	念口号毕，舞唱相和，以次而出

（四）说法队（宗教庆典用）

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
引队	礼官、乐工、大乐冠服，同乐音王队			
二队（之一）	妇女十人，冠僧伽帽，服紫禅衣，皂绦			
（之二）	妇女一人，服锦袈裟，余如前，执数珠		奏《长春柳》之曲	进至御前，北向立定，乐止，念致语毕，乐作

（续上表）

队　次	人员、服饰、舞具	乐　器	曲　名	舞蹈、地位调度、队式
三　队	男子三人，冠服同乐音王队			舞蹈同乐音王队
四　队	男子一人，冠隐士冠，服白纱道袍，皂绦，执尘拂，从者二人，冠黄包巾，服锦绣衣，执令旗子			
五　队	男子五人，冠金冠，披金甲，锦袍，执戟			同前队而进，北向立
六　队	男子五人，为金翅雕之像			舞蹈而进，乐止
七　队	乐工十六人，冠五福冠，服锦绣衣	龙笛六、筚篥六、杖鼓四	合奏《金字西番经》曲	
八　队	妇女二十人，冠珠子菩萨冠，服销金黄衣，璎珞佩绶，执金浮图白伞盖			舞唱前曲，与乐声相和，进至御前，分为五重，每重四人，曲终，再起，与后队相和
九　队	妇女二十人，冠金翠，菩萨冠，服销金红衣，执宝盖			舞唱与前队相和
十队（之一）	妇女八人，冠青螺髻冠，服白销金衣，执金莲花			
（之二）	男子八人，披金甲，为八金刚像			
（之三）	一人为文殊像，执如意；一人为普贤像，执西蕃莲；一人为如来像			齐舞唱前曲一阙，乐止
（之四）	妇女三人		歌《新水令》《沽美酒》《太平令》之曲终	念口号毕，舞唱相和，以次而出

上表真实反映出元朝宫廷乐队是集多民族、多宗教音乐融合的乐队。其表演者中有汉族服饰风格的演员，如“戴唐巾”“戴翠冠”“穿绣衣”“执牡丹”等，这里“戴翠冠”“穿绣衣”“执牡丹”样子的妇女与宋代队舞《佳人剪牡丹》（图5）如出一辙。所奏之曲如《长春柳》《太平令》《沽美酒》等均为汉族风格乐曲；乐音王队中四队的男子戴孔雀明王像面具，可见是对孔雀崇拜的民族的代表，有可能是西南少数民族风格；蒙古族的特色非常鲜明，如“披甲执戟”和“执金斧”武士的形象正是蒙古族尚武的民族性格的体现，更有作飞舞姿态的舞者，如乌鸦、鹤及金翅雕均表现了蒙古族对狩猎的喜爱并反映了他们的游牧生活。元朝统治者对宗教采取的宽容政策也体现在宫廷乐队之中，各种各样的面具舞蹈，僧道儒的服装扮相以及菩萨、金刚的多种模样扮相都充分说明了这一点。



图5　宋代队舞《佳人剪牡丹》①

纵观整个乐队的规模，共有乐工四百五十二人，使用的乐器种类有十一种，共计五十六件。可见其乐工之众，乐器之多，规模之宏大，是前朝旧代以及邻国都无可比拟的。而《元史·礼乐志》中所记录的元朝征集到的和自

① 董锡玖：《中国舞蹈史·宋辽金西夏元部分》，北京：文化艺术出版社1984年版，第15页。

制的乐器还不止这些，据统计，乐器的种类有五十二种，共计二千零九十一件，前后来朝的各色乐工就有二千六百三十七人。相比之下，宫廷乐队所使用的乐工和乐器只是一小部分而已。为了管理征集来的如此之多的乐工和乐器以及进行宴飨、祭祀之礼，元朝还专门设立了礼部和太常礼仪院作为专门的礼乐机构。

宣徽院改礼部
- 1. 左三部照磨所：掌吏、户、礼三部钱谷计账之事
- 2. 侍仪司：掌朝会、即位、册后、建储、奉上尊号及外国朝觐之礼
- 3. 法物库：掌大礼法物
- 4. 拱卫直都指挥使司：掌控鹤六百余户及仪卫之事
- 5. 仪从库：掌收仪仗
- 6. 仙音院—玉宸院—仪凤司—玉宸乐院—仪凤司：掌乐工、供奉、祭飨之事
  - 云和署：掌乐工调音律及部籍更番之事
  - 安和署：掌乐工调音律及部籍更番之事
  - 常和署：初名管勾司，掌管回回乐工
  - 天乐署：初名昭和署，管河西乐工
  - 广乐库：掌管乐器等物
- 7. 教坊司：掌承乐人五百户
  - 兴和署
  - 祥和署
  - 广乐库
- 8. 会同馆：掌引见诸蛮番夷峒官来朝者

太常礼仪院：掌重大礼乐事宜、祭享宗庙社稷、封赠谥号（掌雅乐）
- 太庙署
- 郊祀署
- 社稷署
- 大乐署：掌礼生、乐工 479 户

图 6　宫廷礼乐机构图①

2. 宗教活动及其音乐

元朝大都宫廷中的宗教音乐以佛教音乐为主，尤其是藏传佛教音乐，即喇嘛教的音乐。藏传佛教的音乐中又尤以乐舞最为闻名，敦煌元朝 465 石窟（图 7 ~ 图 11②）中描绘了多种多样的元朝佛教乐舞，从所绘的舞蹈形象来看，其动作优美柔媚，具有很高的难度，不经过专业的训练很难达到如此高的境界，由宫廷专业舞蹈演员表演的可能性较大。

---

① 根据何绍忞：《新元史》，北京：中国书店 1988 年版整理。

② 引自敦煌文物研究所编：《敦煌石窟艺术》，兰州：甘肃人民出版社 1979 年版。

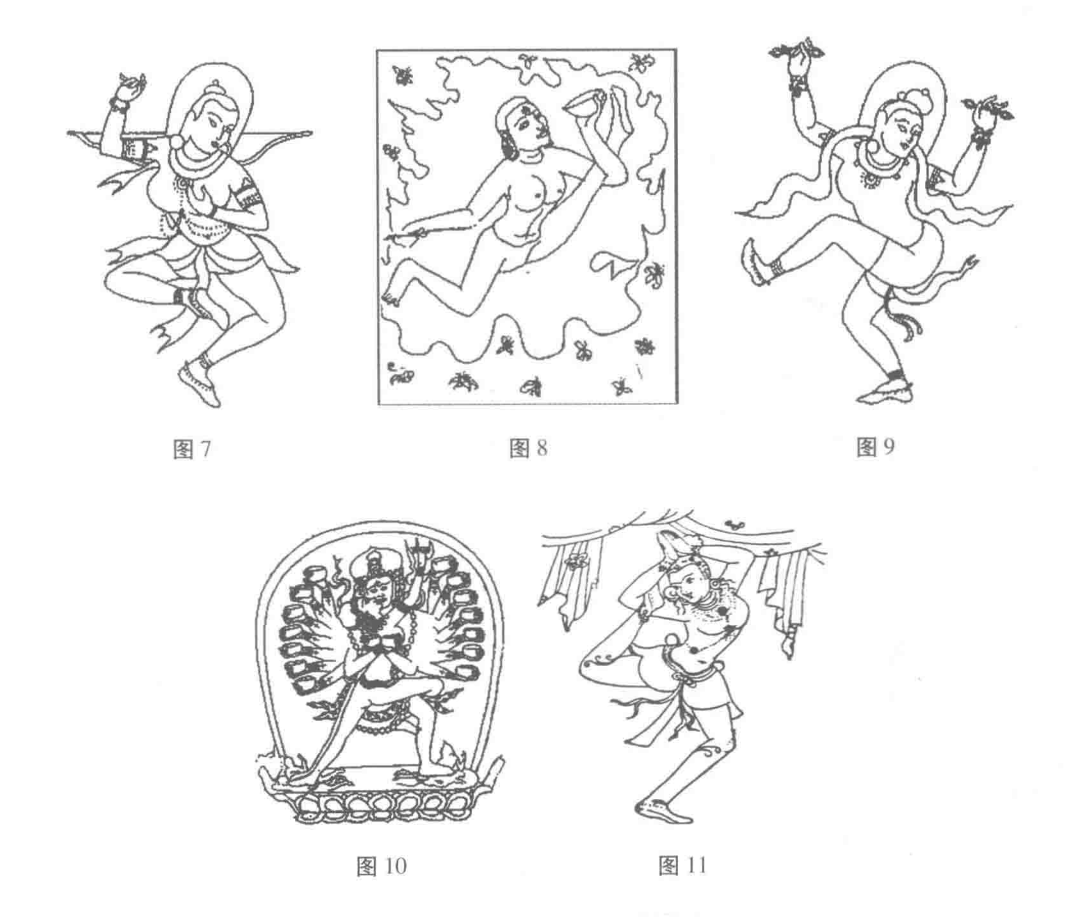


图7　　图8　　图9

图10　　图11

上面五种或双人或单人的舞蹈均属于佛教密宗舞蹈，只有受戒的信徒才可以观看，描绘这些舞蹈的周围墙壁上均画有圣嗣金刚降魔图和菩萨伎乐图，可见如此严肃、高难度且具有宗教性质的舞蹈是在赞佛的仪式上才可以看到的。

在藏传佛教乐舞中尤以《十六天魔舞》[①] 最为著名，这是在正史中唯一提到过的舞蹈，但却是因为元顺帝为了观看这个舞蹈导致误国才提到的。这在另一方面也反映出《十六天魔舞》的表演精彩、技艺高超和引人入胜的特点。

藏传佛教中著名的活动是“白伞盖”，这项宗教活动由宫廷组织，在都城中开展，属于官民同享的大型综合性藏传佛教艺术活动，也称“游皇城”。“白伞盖”名称的由来在《元史·祭祀志》中有清楚的记载：“世祖至元七年，以帝师八思巴之言，于大明殿御座上置白伞盖一，顶用素缎，泥金书梵

---

① 《十六天魔舞》的详细分析见本章第五节。

字于其上，谓镇伏邪魔护安国刹。自后每岁二月十五日，于大明殿启建白伞盖佛事，用诸色仪仗社直，迎引伞盖，周游皇城内外……”而做这种大型“白伞盖”佛事的目的就是造福众生，祛除不祥。

举白伞盖游皇城的活动可谓规模盛大，“岁正月十五日，宣政院同中书省奏，请先期中书奉旨移文枢密院，八卫拨伞鼓手一百二十人，殿后军甲马五百人，抬舁监坛汉关羽神轿军及杂用五百人。宣政院所辖官寺三百六十所，掌供应佛像、坛面、幢幡、宝盖、车鼓、头旗三百六十坛，每坛擎执抬舁二十六人，钹鼓僧一百十二人。大都路掌供各色金门大社一百二十队，教坊司云和署掌大乐鼓、板杖鼓、筚篥、龙笛、琵琶、筝、纂七色，凡四百人。兴和署掌妓女杂扮队戏一百五十人，祥和署掌杂把戏男女一百五十人，仪凤司掌汉人、回回、河西三色细乐，每色各三队，凡三百二十四人。凡执役者，皆官给铠甲袍服器仗，俱以鲜丽整齐为尚，珠玉金绣，装束奇巧，首尾排列三十余里。都城士女，闾阎聚观”①。

由上面的记述，可以看出“白伞盖”活动所用游皇城的人数至少达到一万一千七百多人，是非常庞大的游行队伍，队伍中包含多行业、多民族、多层次的人物扮相。

表5　游皇城队伍排列简表

八卫拨伞鼓手一百二十人
殿后军甲马五百人
神轿军及杂用五百人
官寺掌供应佛像、坛面、幢幡、宝盖、车鼓、头旗三百六十坛，每坛擎执抬舁二十六人，共九千三百六十人
钹鼓僧一百十二人
各色金门大社一百二十队
云和署掌大乐鼓、板杖鼓、筚篥、龙笛、琵琶、筝、纂七色，凡四百人
兴和署掌妓女杂扮队戏一百五十人
祥和署掌杂把戏男女一百五十人
仪凤司掌汉人、回回、河西三色细乐，每色各三队，凡三百二十四人

游皇城的队伍虽然都受制于宫廷，但仍可以分为三个层次：护伞的鼓手、军甲马和神轿军、官寺中抬相关佛事器具的僧队、为游行配乐表演歌舞的教

① （明）宋濂等撰：《元史·祭祀志》，北京：中华书局1976年版，第1926～1927页。

坊司队伍。为如此盛大的游行所配备的乐器有：大乐鼓、板杖鼓、筚篥、龙笛、琵琶、筝、纂，这些是声音洪大、节奏性强的乐器，可以在嘈杂的市集之中不被前来观看的“都城士女”的声音给淹没。兴和署、祥和署、仪凤司三个宫廷教坊展现了多种多样的把戏、歌舞表演，且加入汉人、回回人、河西人的三色细乐，更加丰富了游皇城的观赏性，由此吸引众多百姓观看。各朝各代均有对游皇城的描写，如：“泰定元年二月，作佛事，命僧百八人及倡优百戏，导帝师游京城”[①]“每年六月望日，帝师以百戏入内，从西华入，然后登城设宴，谓之游皇城”[②] 等。

“中国宫廷舞蹈作为中国宫廷文化的组成部分，有着与宫廷文化密切相关的诸多文化性质，总结这些性质，主要表现为政教性、宗教性、兼容性、集萃性和享乐性等五大性质特征。”[③] 元朝宫廷的舞蹈音乐充分地体现了这五大性质，政教性、宗教性在前面的论述中已体现无疑，而兼容性、集萃性和享乐性则完全体现在它对各民族乐舞的包容和吸收上，这和统治者采取的兼容并蓄的政治思想不无关系。

3. *汉族及其他少数民族舞蹈*

大都宫廷中有很多优秀的汉族舞蹈，如《八展舞》。关于《八展舞》的所有史料都引自《元氏掖庭记》中的“月丽中天，彩云四合……令宫女披罗曳前为《八展舞》，歌《贺新凉》一曲”[④]。具体的舞姿文献中没有记载，但是可知的是跳《八展舞》要在月圆之夜，在太液池中皇帝与嫔妃同乐，同时命令士兵“击水为戏，风旋云转，戟刺戈横。战既毕，军中乐作，唱龙归洞之歌而还”[⑤]。

《摆字舞》是汉族的一种集体舞蹈，“皇帝坐骑行至御天门前，教坊舞女就在前面且歌且舞相引导，并舞出天下太平四个字”[⑥]。元人杨允孚《滦京杂咏》也有诗曰：“又是宫车入御天，丽姝歌舞太平年。侍臣称贺天颜喜，寿酒诸王次第传。”[⑦]《摆字舞》的艺术水平很高，要求舞蹈者能准确地摆出各种

---

① （明）宋濂等撰：《元史·泰定帝纪》，北京：中华书局1976年版，第756页。

② （元）杨允孚：《滦京杂咏一百首》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1965页。

③ 袁禾：《中国宫廷舞蹈的文化性质》，《文艺研究》2001年第5期。

④ （元）陶宗仪撰：《元氏掖庭记》，见《中国野史集成》编委会、四川大学图书馆编：《中国野史集成》（先秦—清末），成都：巴蜀书社1993年版，第278页。

⑤ （元）陶宗仪撰：《元氏掖庭记》，见《中国野史集成》编委会、四川大学图书馆编：《中国野史集成》（先秦—清末），成都：巴蜀书社1993年版，第278页。

⑥ 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社1989年版，第142页。

⑦ （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1962页。

字样来博得统治者的欢心。

《昂鸾缩鹤舞》是元顺帝的才人凝香儿非常擅长的舞蹈。《元氏掖庭记》记曰："帝复置酒于天香亭，为赏月饮。香儿……衣绛绘方袖之衣，带云肩迎风之组，执干昂鸾缩鹤而舞。乃歌曰：天风吹兮桂子香，来闾阖兮下广寒。尘不扬兮玉宇净，万籁泯兮金阶凉。元浆兮进酒，免霜兮为肴。舞乱兮歌狂，君饮兮一斗。鸡鸣沉兮夜未央，乐有余兮过霓裳。吾君王兮寿五岁，得与秋香月色兮。……"可见，《昂鸾缩鹤舞》是边歌边舞的，从唱词看来，每句均带有"兮"字，属于骚体类歌，是汉族风格无疑。

《鹧鸪舞》是在宫廷大宴时，百戏呈献之前所表演的舞蹈，有诗句对其进行描述："大宴三宫旧典谟，珍羞络绎进行厨。殿前百戏皆呈应，先向春风舞鹧鸪。"① 教坊伶人随《鹧鸪曲》而舞，"月宫小殿赏中秋，玉宇银蟾素色浮。官里犹思旧风俗，鹧鸪长笛序梁州"。② 《鹧鸪曲》是表演《鹧鸪舞》时必唱的曲目，从金代就流传开来。《大金国志》记曰："鹧鸪曲，金代旧调也。其乐唯鼓笛，第高下长短如鹧鸪声而已。"元朝继承了金人的旧调，也喜欢唱《鹧鸪曲》。袁桷有诗"芦笛声声吹鹧鸪"，杨允孚也有诗"一曲镫前唱鹧鸪"。③

在大都宫廷中流行的汉族舞蹈还有《霓裳羽衣舞》《柘枝舞》《白苎舞》《胡笳十八段舞》《胡旋舞》《小垂手舞》和《大垂手舞》等，其他少数民族舞蹈有回纥舞、龟兹舞、西夏舞和女真舞等。这些舞蹈虽然在文献中只有只言片语，甚至只在一首诗中简单提到，但丝毫掩饰不住它们的艺术价值和表演特色，并且在历史的长河中流传下来。作为宫廷乐舞文化的组成，上述这些舞蹈只是少数具有代表性的舞蹈，还有很多没有记载和流传下来的舞蹈。不过，从这些少数流传下来的舞蹈就可以看出大都宫廷舞蹈广博多彩，兼容并包的艺术特色。

4. 戏曲音乐

杂剧在元朝最为兴盛，是当时的代表性戏剧艺术形式。蒙元兴盛于北方，对南曲不甚欢迎，朱有燉《元宫词》曰："江南名伎号穿针，贡入天家抵万金。莫向人前唱南曲，内中都是北方音。"④ 由于统治者的习惯和爱好，宫中教坊也都教习北曲，所以南曲在元朝初期被压制下来没有很高的发展。

杂剧在宫中是非常流行的，元诗人杨维桢的《宫词》写道："开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦。大金优谏关卿在，《伊尹扶汤》进剧编。"明诗人朱

---

① 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版，第 101 页。

② 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版，第 102 页。

③ 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版，第 102 页。

④ （元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 38 页。

有燉的《元宫词》也写道："初调音律是关卿，《伊尹扶汤》杂剧呈。传入禁垣宫里悦，一时咸听唱新声。"《伊尹扶汤》的杂剧是描写伊尹辅助成汤推翻夏桀残暴统治的历史故事，宣扬了忠君的思想，所以自然受到了统治者的喜爱。"宫廷戏风之炽，元末尤然。"[①] 朱有燉《元宫词》中就描写了一部后期流行于宫廷的杂剧："《尸谏灵公》演传奇，一朝传到九重知。奉宣敕与中书省，诸路都教唱此词。"《尸谏灵公》全称《史鱼尸谏卫灵公》，描写的是春秋时卫国大夫史鳅舍身报国的历史故事，是由元朝后期杂剧作家鲍天祐所作，现已经散失，只剩下正宫［白鹤子］一曲。此剧先在民间上演，后传入宫中，因题材有利于统治阶级，遂被允许在全国扮演传唱。此剧由大都向"诸路"辐射、传播，显示出宫廷杂剧的中心地位。明人姚旅《露书》也记载了一个宫廷杂剧表演的情况："元大内杂剧，许讥诮为谑。尝演《吕蒙正》……"[②] 目前已很难考证《吕蒙正》由谁所作，但可知的是此剧属于讥诮戏谑一类的剧目。为了更好地欣赏杂剧表演，元宫的教坊伶官也创作了许多杂剧剧目，如《高祖还乡》《衣锦还乡》等为教坊勾管张国宾所作，《错立身》《武王伐纣》等为教坊色长赵敬夫所作，均受到了统治者的喜爱。

到过大都宫廷的意大利人马可·波罗也曾见过宫中的戏剧表演："宴罢散席后，各种各样人物步入大殿。其中有一队喜剧演员和各种乐器的演奏者。还有一班翻筋斗和变戏法的人，在陛下（忽必烈）面前殷勤献技，使所有列席旁观的人，皆大欢喜。"[③] 这里描写的"一队喜剧演员""一班翻筋斗和变戏法的人"大概就是杂剧和百戏的演员。除此之外，元初宫廷团拜庆贺也有杂剧表演，"席散后，有音乐家和梨园子弟演剧以娱众宾"[④]。

在宫廷中的杂剧除了具有娱乐功能之外，还具有仪式性。每年二月，"中书省官奏，于十五日蚤，自庆寿寺启行入隆福宫绕旋，皇后三宫诸王妃戚畹夫人俱集内廷，垂挂珠帘。外则中贵侍卫，纵瑶池蓬岛莫或过之。迤逦转至兴圣宫，凡社直一应行院，无不各呈戏剧，赏赐等差。由西转东，经眺桥太液池。圣上于仪天左右列立帐房，以金绣纹锦疙，捉蛮撷结，束珠翠软，殿望之若锦云秀谷，而御榻置焉。上位临轩，内侍中贵銮仪森列，相国大臣诸王驸马，以家国礼，列坐下方迎引，幢幡往来无定，仪凤教坊诸乐工戏伎，

① 刘祯：《元大都杂剧勃盛论》，《文艺研究》2001年第3期。

② 任二北：《优语集》，上海：上海文艺出版社1981年版，第56页。

③ ［意］马可·波罗著，冯承均译：《马可波罗行纪》，上海：上海书店出版社2001年版，第287页。

④ ［意］马可·波罗著，冯承均译：《马可波罗行纪》，上海：上海书店出版社2001年版，第288页。

竭其巧艺呈献，奉悦天颜。”[1] 宫廷杂剧的仪式性表现在国家庆典、皇家寿诞、皇家婚喜、君臣宴会、接待外国使节等场合，杂剧是作为给统治者歌功颂德，为皇帝皇后庆寿贺岁的节目出现的。

第三节　元大都宫廷音乐的特点

一、兼容并蓄　吸收中外

元朝是一个全国统一，国力强盛的国家，尽管有尖锐的民族矛盾，但仍阻挡不了它的辉煌发展。国家的统一彻底打开了各族、各国交流的局面，同时也消除了人为的阻隔，使得各音乐种类之间可以自由地流通和融汇。再加上元统治者采取博采众长的政策，对于其他民族和国家的音乐大胆吸收、为我所用。表现在宫廷音乐上就是对汉族的雅乐、燕乐以及大型宫廷队舞的吸收，回回乐、女真乐、西夏乐与蒙古乐并存于宫廷之中，可谓绚丽多姿、异彩纷呈。由此，蒙古宫廷音乐极大地丰富起来，使用的范围也宽泛起来，如《元氏掖庭记》中记载：“帝与宁（新纳之妃）携手至柏香堂，命宝光天禄厨，设开颜宴……云仙乐部坊奏鸿韶乐，列朱戚之舞、鸣雎之曲。……”[2] 帝与妃的圆房在蒙古汗国时期并没有如此复杂，而在元朝时就要用宫廷教坊奏韶乐，跳固定的舞蹈，唱规定的歌，这是吸收了汉族的传统。蒙古统治者不仅在后宫生活方面，而且在前朝礼仪方面都充分地体现了元朝宫廷音乐吸收众多外来音乐的特点。

蒙古宫廷音乐并不是一朝一夕就制备完善的，是“经历了一个由简单到复杂，由单一到多元，以至逐渐完备的发展过程”[3]。对于这一点，元世祖忽必烈清楚地认识到：“朕惟祖宗肇造区宇，奄有四方，武功迭兴，文治多缺，五十余年于此矣。盖时有先后，事有缓急，天下大业，非一圣一朝所能兼备也。”[4] 蒙古族的统治者从成吉思汗起就认识到这一点，所以成吉思汗率领的军队把所到之处的音乐都收入了宫廷音乐之中，《元史》中曾记载他征集了西

---

① （元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社1983年版，第215页。

② 进步书局编辑所编：《古今宫闱秘记》，上海：上海文艺出版社1990年版，第108页。

③ 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社1998年版，第117页。

④ （明）宋濂等撰：《元史·世祖本纪》，北京：中华书局1976年版，第556页。

夏乐。到了窝阔台时，蒙古国版图继续扩张，随之，阿拉伯各地区的回回乐、金国的太常遗乐也并入宫廷音乐中来。忽必烈建立元朝，其征集前朝旧乐和吸收各族、各国特色音乐的深度和广度是蒙古帝国所不能比拟的，这和元朝版图往南的继续扩大不无关系，最后南宋和云南大理音乐的并入使得元世祖最终完成了宫廷音乐的吸纳。往后的各朝皇帝虽也有不断地吸收与改变，但基本保持了元世祖以来宫廷音乐的面貌。

蒙古的统治者把别族、别国的音乐勇于吸收进自己的宫廷音乐之中，除了因为其有草原民族坦荡的胸怀，以及能歌善舞、喜爱音乐的民族性格之外，还有一个主要的原因就是为了巩固其统治地位，得到更多的经济利益。元朝未建立之前，忽必烈就已经明白了采用汉家儒术，“以汉礼治汉人”的道理，这和他身边的汉臣儒士不断谏言是分不开的。元朝建立后，忽必烈更是这样去做的，在他执政的三十五年间，不断地扩乐器、谱乐章、增加乐工、制定朝仪，建立完善的礼乐制度。入主中原后，在具体的政治实践中，忽必烈逐步认清了一个在当时历史条件下不可移易的事实：“治理中原汉地离不开儒家的礼乐制度。这种礼乐制度是汉民族优秀历史文化的结晶，也是汉民族最高政治智慧所锻炼出来的治国利器。”① 而且在朝的汉臣也极力要求用礼乐制度来规范国家，所以在这种形式下，采用礼乐制度是必要的也是必然的。同时，统一在元版图之下的民族多种多样，为使多民族的国家融合成一体，则把各个民族的音乐吸纳进反映全国最高艺术水平的宫廷音乐之中不失为一个两全其美的办法，不但使君王得到了耳目一新的享受，而且增进了民族间的感情。元朝交通的发达使得其与世界各国的交流逐渐频繁起来，也使得外国音乐进入到元朝宫廷音乐之中。

大都的宫廷音乐是自隋唐以来的又一次音乐发展高峰，多姿多彩的各国、各族音乐融汇到宫廷音乐之中，充分体现了有元一代恢宏宽广的气度和兼收并蓄的胸怀。

二、不失本色　继承传统

蒙古民族是一个一直保持自己固有生活方式和传统文化的民族。虽然对其他民族的文化多有吸收，但保留本民族的文化特色不变是蒙古族的一大特点，元朝宫廷音乐就充分体现了这一特点。《元史・礼乐志》曰：“元之有国，肇兴朔漠，朝会燕飨之礼，多从本俗。”可见，蒙古族自己的宫廷乐还是占据了主要的位置，继续使用蒙古汗国时期的“汗・斡耳朵”音乐。

---

① 徐远和：《元代礼乐思想探析》，《文史哲》1999 年第 3 期。

蒙古汗国时期的“汗·斡耳朵”音乐中的宫廷歌曲仍然在宫中传唱，包括歌颂长生天和要求统治阶级内部团结友爱的宴歌，以及歌颂成吉思汗战功和他的母亲诃额伦·兀真养育之恩的赞歌，同时军歌和战歌在元朝初期仍占有一席之地。宴飨是蒙古族不可缺少的宫廷娱乐项目，其中宴会歌舞无论在汗国时期，还是在元朝时期都是帝王的娱乐内容。汗国时期蒙古人在宴会上决定可汗的继承人、新可汗即位等国家大事，所以宴飨活动在蒙古人的日常生活和政治生活中占有重要的地位，宴会歌舞自然也就成为主要的宫廷音乐活动了。元朝的宫廷宴会虽然失去了其重要的政治地位，但是其至高的娱乐地位是不可替代的，如“质孙宴”这种盛大的元朝宫廷宴会就是从蒙古汗国时期流传下来的。虽然早期“质孙宴”上可汗规定大家彼此不分尊卑礼仪，可以允许有相互揪耳朵、掰喉咙之类的粗野行为，但到了元宫廷之上这些举动是完全不允许发生的。《南村辍耕录》记录说：“……凡遇称贺，则臣庶皆集帐前，无有尊卑贵贱之辨，执法官厌其喧杂，挥杖击逐之，去而复来者数次。翰林承旨……奏请立朝仪。遂如其言。”[①] 于是，在礼仪的规范下不再出现早期“质孙宴”上的闹剧了，但其实质性的内容没有变，宴会上仍有“喝盏”这一内容。宫廷舞蹈仍然围绕蒙古族崇拜的海青和白翎雀为主题，元世祖就曾经命令宫廷作曲家硕德闾根据白翎雀的鸣叫声来谱曲，从而有了配曲的舞蹈《白翎雀舞》。蒙古汗国窝阔台时期就曾在宫廷中表演过《海青啄小鱼》的舞蹈，大都宫廷中也有关于海青的舞蹈。至于迎宾舞和酒杯舞更是传自于“汗·斡耳朵”的音乐了。由此，元朝宫廷音乐并没有扔掉自己本民族的传统音乐，而是更好地继承下来，发扬光大。

第四节　元大都宫廷音乐的影响

一、对元朝的影响

1. 对蒙古族自身的影响

蒙古草原帝国发展到元朝，由原始游牧业为主转向农业经济立国，蒙古统治者建立起稳定的封建王朝，是蒙古族民生经济发展的重要阶段。同样，蒙古族音乐到了元朝也到了它的重要发展阶段，“从山林狩猎文化时期以集体

① （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局1959年版，第17页。

为主的乐舞阶段，逐渐过渡到草原游牧音乐文化时期以个人为主的牧歌阶段"[1]，宫廷音乐有了较大的转型，从蒙古汗国时期简单的怯薛[2]完全负责方式转变为由元朝复杂的宫廷教坊机构来制备礼乐。这样的变化对蒙古族自身有着重大的影响：

首先是对蒙古族统治的影响。从周代制定礼乐制度开始，中国的历代君王都制定礼乐制度来管理国家。《礼记·乐记》中揭示礼乐的本质是“序”与“和”，即和谐与秩序，这是符合统治者愿望的制度，当然受到极力推崇。元朝蒙古族统治者清楚地认识到这一点，于是从成吉思汗开始就注意收集中原礼乐，历经四代，到了元世祖忽必烈中后期礼乐基本制备完毕。元朝宫中专门设立了礼部来分管乐工及雅乐乐器，形成了统一化、条理化的礼乐机构。元朝承袭了宋、金、西夏等国的雅乐，经过宫廷乐工的加工、整理，编制出符合元朝自身发展特点的一套祭祀礼乐来。从《元史·礼乐志》记载的大曲名称可以看出，这些礼乐多为歌颂元朝历代统治者的丰功伟绩、盛世太平的音乐。创制并演奏这样的音乐是有利于蒙古族统治的，同时也会麻痹人民的思想，从而巩固元朝的统治。但是事物都有其两面性，有利的同时就会有弊，这可以从元朝颁布的禁令反映出来。“传旨宫中管理乐工的李小二，今后不捡什么人，不要再演唱十六天魔舞，杂剧里也不要再表演或吹弹，四大天王休装扮者，骷髅头休穿戴者，如有违反，要罪过者，仰钦此。”“诸民间子弟不务生业，于城市坊镇，演唱词话，教习杂戏……师、弟子杖七十七下。”[3] 当元统治者发现宫廷音乐的外传给他们的统治带来不利因素时，就采取刑罚的方式来阻止宫廷音乐的蔓延。

其次是对蒙古族音乐文化的影响。在建立元朝之前，蒙古族音乐文化是相当落后的草原游牧音乐文化，在元朝建立之后受中原封建文化的深刻影响，它逐渐从早期的草原游牧音乐文化转变为成熟的封建音乐文化，使蒙古族的音乐风格有了较大的改变，是后来草原牧歌主要的艺术形式——长调的兴起阶段。元朝宫廷音乐对蒙古族的影响是正面的。大都的宫廷音乐吸收了各族、各国的音乐文化精华，不仅丰富了元朝本身的宫廷音乐，使之成为世界上最发达宫廷音乐文化国家之一，而且使得蒙古族本来的“汗·斡耳朵”音乐极大地丰富起来，出现了不同于原来本俗音乐的风格和内容。蒙古族从前崇拜传统的萨满教，它的音乐充满神秘奇幻的色彩，从头至尾均由萨满女巫一人边跳边舞，好像神灵附身来推测占卜之事。后忽必烈皈依藏传佛教，并将其

---

① 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1998 年版，第 60 页。

② “怯薛”是负责大汗饮食起居、值班宿卫、仪仗扈从和歌舞奏乐的侍从。

③ 王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海：上海古籍出版社 1981 年版，第 120 页。

封为国教，宫廷之中藏传佛教的音乐因此丰富起来，其特点是具有密宗色彩。如《十六天魔舞》只有宫廷中受秘密戒的人才可以观看。该舞蹈是多人表演的舞蹈，表演者不再像萨满女巫那样“动作癫狂激昂，以至迷惘”[①]，而是由青春貌美的少女，穿戴具有体现宗教特色的服饰，“回雪纷难定，行云不肯归。舞心挑转急，一一欲空飞”[②]。伴奏的乐器也不再是单一的萨满扁鼓，而是由十一人组成的小乐队来进行伴奏。又如唐舞《柘枝舞》流传到元朝进入宫廷之后变成了具有蒙古族特色的舞蹈，“向见官伎舞柘枝，戴一红物，体长而头尖，俨如靴形，想即是今之罟姑也”[③]。文中的“罟姑”即罟姑冠，是蒙古族妇女头上的饰物。众多乐器进入蒙古族宫廷音乐之中，使得成吉思汗时期以弹拨乐器为主的音乐转变为以拉弦乐器为主的音乐，胡琴发展成为现今蒙古族重要的拉弦乐器就是很好的证明。

2. 对其他民族的影响

十三至十四世纪的中国是具有世界性影响的国家，蒙古族作为统治民族，其音乐文化的影响当然是巨大的。明朝人就已经意识到了这一点：“俗乐多胡乐也，声皆宏大雄厉。古乐声皆平和……而废之，而长用胡乐也。”[④] 宫廷音乐的影响最为突出的就是云南纳西族大型组乐《白沙细乐》，又称“别时谢礼”。此大型组乐是忽必烈南征大理时得到纳西族土司木天王的军事帮助，临别时送给木天王做谢礼的宫廷音乐，从组乐的名称就可以看出是临别的谢礼。据《丽江木氏宦谱》记载，这虽然是1253年发生的事情，但组乐中的音乐已经充分具备了大都宫廷音乐中蒙古族传统音乐的特征：使用的乐器火不思、胡琴、筝、琵琶、笛子等均为元宫廷中常用乐器；舞蹈动作中的单腿跪、拍手踏足，以及双人各扮演黑、白云雀，手持双扇，绕场飞翔作舞等与蒙古族宫廷舞蹈动作如出一辙，尤其是扮演云雀的舞蹈与《白翎雀舞》极为相似；组曲如《多蹉》《一封书》《劳曼蹉》与蒙古族宫廷祭奠礼乐的动作和名称较为相似。《多蹉》中的进、退、跪、蹲等动作与宫廷祭礼相似，而《撒思坎》与酹酒祭奠的蒙语“撒出里”读音近似。[⑤] 另外，表演《白沙细乐》所用的服饰也和元朝蒙古族贵族服饰相差无几。

宫廷音乐对其他各民族的影响应该不止于此，像《白沙细乐》这样流传

---

① ［瑞典］多桑著，冯承均译：《多桑蒙古史》，北京：中华书局2004年版，第334页。

② （元）张翥：《宫中舞队歌词》，见（清）顾嗣立编《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1349页。

③ （宋）俞琰：《席上腐谈》，北京：中华书局1985年版，第5页。

④ （明）叶子奇撰：《草木子·原道篇》，北京：中华书局1989年版，第21页。

⑤ 上述特征根据陈卫业：《白沙细乐中的舞蹈踪迹》，《舞蹈论丛》1982年第2期一文与乌兰杰：《蒙古族古代舞蹈初探》，呼和浩特：内蒙古人民出版社1985年版一书整理。

下来并保存较好的有力证据却寥寥无几，不过可以肯定的是，作为当时世界的强盛国家，元朝的宫廷音乐对各个民族都产生了不可估量的深远影响。

二、对后世的影响

1. 明清的继续沿用

元大都被朱元璋攻破之后，元顺帝率残部退守漠北草原建立北元政权。在明朝初期，蒙、明两政权相互对抗，到了明朝中后期，蒙古与明朝的关系才有所改善，明朝宫廷音乐把蒙古乐列进《四夷之乐》之中。清朝时，蒙古成为大清帝国北部边陲的一个重要成员，清统治者利用联姻等手段把蒙古归入自己的势力之下，“获其乐，列于燕乐”[①] 是为蒙古乐曲。

明初，朱元璋采取了强制性的措施和严苛的政策来统治国家和消除元文化在人民心目中的留存。对待滞留在中原的蒙古人，明廷则使用强迫同化政策，禁止穿戴蒙古族服饰，禁止使用蒙语、蒙姓，排斥元朝音乐。但是元朝近百年的发展岂是一朝一夕可以禁绝的，各族之间的交流已经深深地影响了彼此的音乐爱好。“自金元入主中原，所用胡乐嘈杂凄紧。缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”[②] “今之北曲……壮伟狠戾，武夫马上之歌。流入中原，遂为民间之日用。”[③] 清朝“蒙满一家亲”的政策，使得蒙古族宫廷音乐作为清宴乐的主要部分而载入史册。乾隆十四年（1749）进一步推广蒙古乐，“诏以蒙古乐曲皆增制满洲文”，“凡乐曲，皆兼习满洲、蒙古之文，择而并奏焉”[④]。明清两朝自觉不自觉地都继续使用了元宫廷音乐。清距离元将近三百年，使用的元宫廷音乐大多已是原来音乐的变体，但仍不失原来音乐的特点。元大都宫廷中著名的《白翎雀舞》流入明朝，其舞蹈动作已经无人知晓了，但是《白翎雀》的器乐曲仍受明人喜爱，甚至有南方人为了更加清楚乐曲所表现的内容而专门来到漠北草原看白翎雀是什么样的鸟类，并画成《白翎雀》图，可见对其喜爱之深。有诗为证：“白翎雀，雪作翎，群呼旅食啁哳鸣。何人翻作弦上声，传于江南士女听。南人听声未识形，画师更与图

---

① （清）福载等纂修：《清会典·蒙古乐》，见王云五主编，王逸注释：《万有文库第二集七百种》，上海：商务印书馆1936年版，第466页。

② （明）王世贞撰：《曲藻》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成·第4集》，北京：中国戏剧出版社1959年版，第15页。

③ （明）徐渭：《南词叙录》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成·第3集》，北京：中国戏剧出版社1959年版，第233页。

④ （清）福载等纂修：《清会典》，见王云五主编，王逸注释：《万有文库第二集七百种》，上海：商务印书馆1936年版，第466页。

丹青。"[①] 此诗反映出到了明朝已无人知晓《白翎雀》曲是由谁所作了。大都宫廷的赞佛密宗舞蹈《十六天魔舞》在元朝就流入民间，明朝人"朱有燉《小桃红》的杂剧中就有用《天魔舞》形式表现仙女的舞蹈段落，李昌祺《剪灯余话》中有'西厨缝袍竺国师，霞销蹙被天魔队'的描述"。"清曹雪芹《红楼梦》第五回中，警幻仙子说她那里有'素练魔舞歌姬数人'，第十八回元妃回家省亲所演的戏里有'一个个歌有裂石之音，舞有天魔之态'的形容"[②]。除了乐曲和歌舞之外，宫廷乐器如火不思、琵琶、胡笳、筝等在明清都有进一步的沿用和发展。

2. 北元、漠北的继承发展

元朝灭亡之后，蒙古封建统治者退守漠北草原建立起与明王朝相抗衡的政权，史称"北元"，北元时期的蒙古朝廷无论在政治、经济和文化艺术上都远不如元朝。在撤退的时候，元顺帝也曾把大都宫廷乐队带回漠北草原，所以"北元统治者秉承元代之余绪，仍旧维持着相当规模的宫廷乐队"[③]。这个时候的汗帐[④]音乐虽然参照了元大都时期的旧制，对宫廷的礼乐进行了一些恢复和修整，但是已经不能和大都的宫廷礼乐同日而语了。"在歌曲和乐曲方面，尚有六十余首歌曲、三十余首乐曲，在宫廷祭祀和宴飨活动中演唱、演奏，这些歌曲和乐曲，与元代宫廷音乐一脉相承，甚至保留着某些元代乐曲。"[⑤]

林丹汗，全名林丹·虎墩兔，是蒙古的末代可汗，在位三十余年。他的汗帐里拥有一套传自北元的规模较大的宫廷音乐，1635 年蒙古察哈尔部被清皇太极所灭的时候，林丹汗帐中的宫廷音乐全被清兵所获。为了笼络尚未归附的蒙古部主，"太宗文皇帝平定察哈尔部，获其乐，列于燕乐，是曰蒙古乐曲"[⑥]。此蒙古乐曲包括《笳吹乐章》和《番部合奏》两部分。《笳吹乐章》是用蒙古语写的宫廷歌曲，共计六十七首。所谓笳吹，蒙古语为"潮尔"，是带有潮尔合唱、呼麦、胡笳伴奏的古老演唱形式。它的内容包含林丹汗宫廷礼乐的方方面面，既有为可汗歌功颂德的赞歌，祭祀祖先的颂歌，崇佛赞佛

---

① （清）金志节、黄可润纂修：《口北三厅志》，台北：成文出版社 1968 年版，第 247 页。

② 李凭、全根先总纂：《中华文明史·元代卷》，石家庄：河北教育出版社 1994 年版，第 536 页。

③ 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1998 年版，第 152 页。

④ "汗帐"是蒙古大汗的住所，即所谓的宫廷。

⑤ 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1998 年版，第 153 页。

⑥ （清）福载等纂修：《清会典·蒙古乐》，见王云五主编，王逸注释：《万有文库第二集七百种》，上海：商务印书馆 1936 年版，第 481 页。

的诗歌，也有在宫廷宴会上唱的宴歌、酒歌、劝诫歌等。如笳吹乐《君马黄》，其乐谱收于清内府，原题“乾清宫保和殿筵宴曲”。《笳吹乐章》中使用的乐器基本上是元朝宫廷中原有或新出现的乐器，在清代文人的记述中可以体现出来，“一什榜，蒙古乐名，其器用笳、管、筝、琶、弦阮、火不思之类，将进酒于筵前……”[①]，“《番部合奏》是蒙古汗帐中宫廷燕乐，多用于封建统治者宴飨娱乐、节日聚会以及招待宾客等场合”[②]。显然，《番部合奏》和《笳吹乐章》分属于燕乐和雅乐，囊括了汗帐享乐的全部，难怪清廷要以此作为满蒙联谊的重要形式。《番部合奏》的规模要远大于《笳吹乐章》，有各种合奏乐共三十一章，前六章词谱皆有，后二十五章均有谱无词。它的乐队编制丰富多彩、门类齐全并且规模较大，与蒙古族坐拥天下时的元朝宫廷乐队可相比拟。具体比较起来，燕乐乐队有十一件乐器与元廷的宫廷乐队相同，分别为笛子、笙、箫、管子、火不思、筝、轧筝、胡琴、琵琶、云璈和拍板。可见，漠北蒙古的林丹汗宫廷音乐继承发展了大都的宫廷音乐，与其一脉相承，既保持了元朝宫廷音乐的遗风，又充分地吸收了明清两代的优秀音乐及乐器。

第五节　作品分析：《十六天魔舞》

一、缘起

《十六天魔舞》最早可以追溯到唐朝，明朝胡应麟在《少室山房笔丛》中写道“天魔舞唐时乐”。唐诗人王建的《宫词》中也认为：“十六天魔舞袖长。不始元末也。”[③] 而且唐诗人白居易《示诸僧众》中有“恐是天魔女化身”的诗句，宋代苏轼《如来出山相赞》也有“我道天魔犹奏乐”的诗句，这些都说明至少唐朝时已经出现以天魔为形象的舞蹈及音乐了。

在漠北蒙古，成吉思汗的“四杰”（成吉思汗手下的四员大将）之一木华黎出师，“亦以女乐随行。皆率十七八美女”[④]，如果这就是《十六天魔舞》

---

① （清）昭梿：《啸亭杂录》，北京：中华书局 1980 年版，第 375 页。

② 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1998 年版，第 198 页。

③ （明）胡应麟：《少室山房笔丛》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社 1985 年版，第 479 页。

④ 赵珙：《蒙鞑备录》，见王国维：《王国维先生全集初编（七）》，台北：大通书局 1976 年版，第 2773 页。

的雏形，那么此舞在太祖成吉思汗初年征用西夏旧乐之时就已经在汗帐中流行了。元朝建立之前，蒙古族一直信奉萨满教，忽必烈登基后，拜藏传佛教的掌门八思巴为帝师，皈依藏传佛教，帝师八思巴所崇奉的教派便为密教。据念常《佛祖历代通载》卷二一，至元元年（1264）八月十六日改元时，元世祖忽必烈所受即为秘密戒。[①] 当时寺中所塑佛像亦可为证。“幽州建镇国寺附穹庐侧，有佛母殿，黄金铸佛，裸形中立，目瞩邪僻，侧塑妖女裸形斜目，指视金佛之形。旁别塑佛与妖女裸合种种淫状，环列壁间。”[②] 成宗大德九年（1305），“建大天寿万宁寺，中塑秘密佛像，其形丑怪”[③]。元英宗皇帝对藏传佛教的崇拜更甚往日，于延佑七年（1320）十二月作延春阁后殿，遂召西僧辇真哈剌思赴京师，不久，修秘密佛事于延春阁。[④] 此后的五朝皇帝对藏传佛教的崇拜与日俱增，不仅把大量的西僧召到大都宫廷，而且修阁楼，建庙宇，直到元顺帝沉迷于藏传佛教的《十六天魔舞》导致误国，元朝灭亡，藏传佛教才失势于中原。

从元诗人张昱《辇下曲》中的“西天法曲曼声长……华严海会庆君王[⑤]。舞唱天魔供奉曲，君王常在月宫听”[⑥]；杨维桢《王左辖席上夜宴》中的“南国遗音夸壮士，西蛮小队舞天魔”[⑦]；明朝朱有燉《元宫词百章》中的“背番莲掌舞天魔，本是河西参佛曲”[⑧] 等相关文献史料可以得知，《十六天魔舞》及其音乐来源于河西地区，是赞佛的法乐，非蒙古族的传统乐舞。河西地区由西夏人统治，早先信奉原始巫教，后来才崇信佛教。佛教中早有《十六天魔舞》的前身，如榆林窟三窟西夏壁画中的《乐舞图》描绘了舞者和乐队三四人，在狭小的有栏杆的密室里起舞。两舞女上身半裸，斜披绸带，露一肩，下着短裙长裤，戴冠，颈部、手臂有璎珞、臂钏、手镯等装饰品。二人各持长长的飘带，赤足，左边舞者吸右腿，右边舞者吸左腿，相对而舞。从装束和舞姿看来，都与后来的《十六天魔舞》有着很多的相似之处。

由此可以说明，《十六天魔舞》是一种赞佛舞蹈，来自于河西地区西夏国

① 《大正藏》，见吴立民等主编：《佛藏辑要》，成都：巴蜀书社 1993 年版，第 705 页。

② （宋）郑所南：《心史·大义略序》，北京图书馆古籍出版编辑组编：《北京图书馆古籍珍本丛刊·集部·宋别集类》，北京：书目文献出版社 1988 年版，第 869 页。

③ （宋）刘时举撰：《续资治通鉴》卷一九五，北京：北京图书馆出版社 2005 年版，第 3066 页。

④ （明）宋濂等撰：《元史·英宗本纪》，北京：中华书局 1976 年版，第 1324 页。

⑤ 此句在《元宫词百章笺注》中则为“西方舞女即天人，玉手昙华满把青”。

⑥ （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 2069 页。

⑦ （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 2032 页。

⑧ 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版，第 73 页。

佛教密宗，并非元顺帝创造，此舞在唐朝时传入中原地区，在成吉思汗西征时传入蒙古宫廷。《十六天魔舞》最开始只在佛事活动的时候才表演，但到了元顺帝执政时期，它不仅用于赞佛表演，而且还作为一种“娱人”的舞蹈出现在宫廷之中。元顺帝因修炼演揲儿法而痴迷于天魔舞，怠于政事，众多大臣极力劝阻。为了不使自己修行和观看《十六天魔舞》受到影响，元顺帝把天魔舞藏到密室观看，且修了一条暗道直通密室，通宵达旦，可谓沉迷于此。

可见，元朝历代君王对藏传佛教的扶植与崇拜是《十六天魔舞》盛行的重要原因。忽必烈立国之后，把藏传佛教封为国教，封教主为帝师。帝师在宫中的地位十分崇高，可谓一人之下万人之上，在百官上朝时，于皇帝座位旁专设帝师之位。朝廷对于帝师“无所不用其至。虽帝后妃主，皆因受戒而为之膜拜……帝师之命，与诏敕并行于西土”[①]。元顺帝把哈麻（大臣）推荐的西天僧封为司徒，把秃鲁贴木儿（哈麻的妹婿）推荐的西藏高僧封为大元国师。此二人的徒弟每人霸占四五个良家女子，称为“供养”。当时的僧侣自由出入宫闱，君臣以修行为名，一起宣淫。上行下效，民间更有不法的僧尼，以佛为借口，奸贪淫侈，任意妄为。他们削发披缁，托身方外，名归净域，实恋尘缘，究其所为，已足为人间之蠹贼。又如《元史·星吉传》载：“有胡僧曰小住持者，服三品命，恃宠横甚，数以事凌轹官府，星吉命掩捕之，得妻女乐十有八人。”更有甚者，当时的西番和尚竟敢公开入民宅奸污妇女。泰定二年（1325），西台御史李昌言：“曾经平凉府、静、会、定西等州，见西番僧佩金字圆符，络绎道途，驰骑累百，传舍至不能容，则假馆民舍，因迫逐男子，奸污女妇。”这些都是元朝统治者崇信宗教，纵容番僧的结果。可见，当时君王对藏传佛教的崇拜已达到了荒谬的程度。

二、本体

1. 表演者

《十六天魔舞》表演者的挑选和培养皆与皇帝和藏传佛教的僧人有关。“帝日从事于其法，广取女妇……又选采女为十六天魔舞。”[②]“帝方与倚纳[③]十人行大喜乐……舞雁儿舞，名十六天魔舞。”[④]“西方舞女最娉婷，玉手昙

① （明）宋濂等撰：《元史·释老传》，北京：中华书局1976年版，第4521页。

② （明）宋濂等撰：《元史·哈麻传》，北京：中华书局1976年版，第4583页。

③ “倚纳”即皇帝亲密心腹之人。

④ （明）权衡编：《庚申外史》，北京：中华书局1985年版，第20页。

花满把青。”[①]“承平日久寰宇泰，选伎征歌皆绝代。教坊不进胡旋女，内廷自试天魔队。”[②] 从上面史料诗歌的记载中可以窥探出《十六天魔舞》演员的选择标准：首先一定是美女，且是正值妙龄、明眸皓齿、肤白如雪、美艳绝伦、体态撩人的美女。这是因为这些舞女不仅要表演歌舞，侍奉统治者，还要充作君臣和僧徒们施行房中术的工具。其次以西域地区的美女为首选，但不排除汉族中绝色的美女。这些美女大多来自良家，被强行选入宫廷之中充当舞伎。

《十六天魔舞》表演者由西天僧人一手教练，杨子器《柳塘遗稿》有“学舞天魔才摆队，长安又领接番僧”[③]；来复《燕京杂咏》有“日长供奉传杂谱，教舞天魔队子歌”；瞿佑《天魔舞歌》有“天魔队子成新番，似佛非佛蛮非蛮。司徒初传秘密法，世外有乐超人间”；陆长春《辽金元三朝宫词》有“十六天魔舞袖垂，穆清阁里关腰肢。夜深秘密传心法，共学西僧演渫儿”；杨维桢《蒲庵集》有“鸭绿微生太液波，芙蓉杨柳受风多。日长供奉传新谱，教舞天魔队子歌”，《习舞》有“十六天魔已教成，背反莲掌苦嫌生”。以上诗歌皆可为证。

顺帝朝的天魔舞女以三圣奴、妙乐奴和文殊奴舞技最高，受到赏赐最多，也最为得宠，文人诗歌中记载颇多。明朝诗人朱有燉《元宫词百章》有：“队里惟夸三圣奴，清歌妙舞世间无。御前供奉蒙深恩，赐得西洋塔纳珠。”“按舞婵娟十六人，内园乐部每承恩。缠头例是宫中赏，妙乐、文殊锦最新。”“文殊指拨太分明，清音浏亮天颜喜。”“西山晴雪玉围屏，随驾登楼眼界明。供奉女儿偏觉冷，貂裘特赐荷恩深。”清朝人陆长春《辽金元三朝宫词》有“妙乐文殊尽佛冠，销金裙袖百花攒。君王自爱天魔舞，只许宫廷秘密看”。瞿佑《天魔舞歌》有“内廷自试天魔队。天魔队子……绝技颇动君王观。重瞳一笑天颜春，赐锦捐金倾内府”。

在史料笔记和诗歌中对《十六天魔舞》的装扮进行过描述，如“名为十六天魔，首垂发数辫，戴象牙佛冠，……内一人执铃杵奏乐。又宫女一十一人，练槌髻，勒帕，常服，或用唐帽、窄衫”[④]，“戴象牙冠，身披缨络大红销金长短裙袄，云裙合袖天衣，绶带鞋袜”[⑤]，“其俗有十六天魔舞，盖以朱

① （元）张昱：《辇下曲》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社 1985 年版，第 479 页。

② 瞿佑：《天魔舞歌》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社 1985 年版，第 479 页。

③ （清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社 1985 年版，第 479 页。

④ （明）宋濂等撰：《元史·顺帝本纪》，北京：中华书局 1976 年版，第 919 页。

⑤ （明）权衡编：《庚申外史》，北京：中华书局 1985 年版，第 20 页。

璎盛饰美女十六人，为佛菩萨相而舞”[①]，“仙娥缥缈下清碧，露脸凝红斗娇色。翦月为珰照两耳，染烟作鬟遮半颜”[②]，“西天法曲曼声长，璎珞垂衣称艳妆。……西方舞女最娉婷，玉手昙花满把青”[③]，“头戴骷髅踏魔女，用人以祭惑中华”[④]，“十六天魔女，分行锦绣围。千花织布障，百宝贴仙衣”[⑤]，“十六天魔按舞时，宝妆缨络斗腰肢”[⑥]，“高戴牙冠翠袖长，锦缠珠络艳生香。新翻十六天魔舞，闲倚三千月殿妆”[⑦] 等。由此可知舞者的装扮为浓妆艳抹、垂发数辫，戴象牙佛冠，颈挂骷髅头，身着璎珞，上穿合袖天衣、金杂袄外套云肩，露腰，下穿大红绡金长短裙，绶带鞋袜，手执加巴剌般之器，为菩萨模样，其中一人手执铃杵奏乐。从装扮上看，《十六天魔舞》的装扮确是“似佛非佛蛮非蛮”，既庄严华贵，又艳丽飘逸，既有胡服，又有汉装。

2. 表演内容

《十六天魔舞》表演时所唱之曲为《河西天魔供奉曲》，有《金字西番经》。对此，史料文献多有记载：“舞唱天魔供奉曲，君王常在月宫听”[⑧]，“美女百人……品乐器，列队唱歌《金字经》……名十六天魔舞”[⑨]。另瞿佑的《天魔舞歌》中写到天魔舞表演时“弹胡琴，哈哈迴，吹胡笳，阿牢来”[⑩]。可见，《十六天魔舞》表演时不仅演唱《金字经》《供奉曲》等佛曲，还有《哈哈迴》《阿牢来》等民间曲调。

《十六天魔舞》与敦煌元朝465石窟（见图7～图11）的乐舞形象极其相似，窟中所绘舞蹈有《十六天魔舞》的形象。窟中描绘的佛教壁画属密宗一

---

① （明）叶子奇撰：《草木子·杂制篇》，北京：中华书局1959年版，第65页。

② 《永乐大典》第十七函百六三册录《云谷野人集》中《天魔乐歌》一章，见（明）解缙等纂：《永乐大典》，北京：中华书局1986年版，第690页。

③ （元）张昱：《辇下曲》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，中华书局1985年版，第479页。

④ （元）张昱：《辇下曲》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，中华书局1988年版，第16页。

⑤ （元）张翥：《宫中舞队歌词》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1349页。

⑥ （明）朱有燉：《元宫词一百首》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年版，第21页。

⑦ 叶之藩：《艾斋集》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社1987年版，第479页。

⑧ （元）张昱：《辇下曲》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年版，第14页。

⑨ （明）权衡撰：《庚申外史》，北京：中华书局1985年版，第20页。

⑩ 瞿佑：《天魔舞歌》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社1985年版，第480页。

派，该窟三壁都有圣嗣金刚降魔图，圣嗣金刚俗称“喜金刚”或“欢喜佛”。四周围绕着艳丽动人的舞蹈菩萨，有的双手在头顶上合十；有的裸体，右足抬起挂在右臂上，右手持金刚杵，抬腿拧腰；有的戴宝珠高帽，身体作S形；有的双人舞，左腿曲，吸右腿相对而舞。这些人物均为半裸体形象，表现出妖艳至极、性感逼人、姿势各异、诱人眼目的姿态，从侧面反映了元朝的舞风，正如《律吕正义》所说：“元时称重西僧，故其舞多释梵相。”

记载《十六天魔舞》的文献史料如下：至正十七年（1357），“又有美女百人……舞雁儿舞，名十六天魔舞”[①]，张翥《宫中舞队歌词》有“十六天魔女……回雪纷难定，行云不肯归。舞心挑转急，一一欲空飞”[②]，“十六天魔呈舞旋”[③]。刘崧《燕城怀古》有“海内苍生困乱离，宫中舞女斗腰肢”。瞿佑《天魔舞歌》有“天魔队子成新番……飘飘初似雪回风，宛转还同雁遵渚。桂香满殿步月妃，花雨飞空降天女。新声不与尘俗同，绝技颇动君王睹”[④]。再结合石窟壁画，《十六天魔舞》的大致舞蹈形象逐渐清晰：《十六天魔舞》是宫廷里用来赞佛的乐舞，叙述了十六位天魔以菩萨的容貌出现，迷惑世人，后来被佛陀降伏的故事。舞姿极为优美悦目、新颖别致、生动活泼、粗犷豪放、不落俗套而且难度很大，带有异国情调。舞者飘带萦绕，动作舒展，热情奔放，逸韵悠扬，宛如天女。此舞技巧复杂，手势、步法自成一格，既有软舞的情态，又有健舞之风。十六个宫女为半裸体，象征十六天魔，或列成一队，或八人一组分作两行，随着乐曲的节拍翩跹起舞，且舞且歌，或俯仰为舞，或行瑜伽之术。在乐声中不时变换队形，有时低卧，有时侧身，有时快速旋转，有时扭动柳腰。这说明大都宫廷舞蹈已达到很高的专业水平，舞蹈演员经过严格的训练才可以完成如此技艺高超、精美绝伦的动作。

《十六天魔舞》的伴奏乐队与表4中宫廷四大乐队之“说法队”七队有关。史料描述“说法队”之七队，“乐工十有六人，冠五福冠，服锦绣衣，龙笛六，觱栗六，杖鼓四，与前大乐合奏《金字西番经》之曲”[⑤]。从这两支乐队的乐工人数、演出时间和地点以及所唱内容皆为《金字西番经》来看，两队皆具有宗教性质，极有可能《十六天魔舞》乐队隶属于“说法队”，但又

---

① （明）权衡编：《庚申外史》，北京：中华书局1985年版，第20页。

② （元）张翥：《宫中舞队歌词》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1349页。

③ （元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社1983年版，第217页。

④ 瞿佑：《天魔舞歌》，见（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社1985年版，第479页。

⑤ （明）宋濂等撰：《元史·礼乐志》，北京：中华书局1976年版，第1776页。

有很大的灵活性，不像“说法队”有男性演出而且人数众多。《十六天魔舞》时而在公开的场合表演，时而在密室里起舞，穿着装扮也与“说法队”有很大的不同。又有文献记载：“又宫女一十一人……奏乐用龙笛、头管、小鼓、筝、绫、琵琶、笙、胡琴、响板、拍板。……遇宫中赞佛，则按舞奏乐”，“清宁殿里奏管弦，楚脸慢倚流云滑。……行乐谁知急景移，自谓乾坤岂崩裂”，“手弹箜篌仰天日，空中来仪百凤凰”①，“月夜西宫听按筝……弹罢还教合凤笙”②，“天魔舞，筵宴开……弹胡琴，哈哈迴。吹胡笳，阿牢来”。③由上可见，为天魔舞伴奏的乐器以西域传统的乐器为主，伴奏曲调胡汉风格兼有，主要的伴奏乐器为：铃杵、龙笛、头管、小鼓、筝、绫、琵琶、笙、胡琴、响板、拍板；可能加入的乐器有：觱篥、杖鼓、箜篌。伴奏乐队由十一个宫女组成，在四面伴奏，前奏曲是“欢喜佛”和“秘密法”中的乐曲，带有浓厚的宗教气氛。《十六天魔舞》伴奏使用的乐器和《元史·礼乐志》中记载的燕乐乐器相差无几，以西域传统的乐器为主，管弦为多，特别加入胡琴、胡笳等这些具有“达达”风格的俗乐乐器，“声皆宏大雄厉”，与“古乐声皆平和”④ 完全不同。乐曲以少数民族音乐风格为主，舞者手中所持的特殊道具“加巴剌般”则说明此舞带有西域风情。

3. 表演场合

早期的《十六天魔舞》不是秘密表演的，而是在公开场所作为主要节目上演。如萨都剌《上京杂咏五首》之三有“凉殿参差翡翠光，朱衣华帽宴亲王。红帘高卷香风起，十六天魔舞袖长”。朱有燉《元宫词百章》有“本是河西参佛曲，把来宫苑席前歌”。《日下旧闻考》载：“……厚载门上建高阁，环以飞桥舞台于前，回阑引翼。每幸阁上，天魔歌舞于台，繁吹导之，自飞桥而升，市人闻之，如在霄汉。”在元顺帝制造的龙舟上也有《十六天魔舞》的表演，“龙舟……及山下海子内……奏乐起舞，在海内往来游乐”。元世祖时期曾颁布禁止民间观看《十六天魔舞》杂剧的法令，这说明《十六天魔舞》从西域传入中原之后一直都盛行于宫廷内外，不仅用于大宴宗王场合，而且盛行于市人可以看到的飞桥舞台，宫苑席前，来回游行于海子的龙舟，甚至还被搬上了勾栏中的杂剧舞台。可以说《十六天魔舞》本身没有“秘密”可言，是一种单纯的反映藏传佛教精神的赞佛的舞蹈。但到了元朝末期，《十六天

① 张昱：《辇下曲》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 16 页。

② （明）朱有燉：《元宫词一百首》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 23 页。

③ （明）权衡撰：《庚申外史》，北京：中华书局 1985 年版，第 20 页。

④ （明）叶子奇撰：《草木子》，北京：中华书局 1959 年版，第 21 页。

魔舞》成为只能在密室里观看的舞蹈，这是因为被元顺帝加入了不可告人的“秘密”。

关于《十六天魔舞》“秘密”表演的记载有：《元史·顺帝本纪》“时帝怠于政事，荒于游宴，以宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等一十六人按舞，名为十六天魔……宫官受秘密戒者得入，余不得预”；《元史·哈麻传》“哈麻尝阴进西天僧以运气术媚帝，帝习为之，号演揲儿法。演揲儿，华言大喜乐也。……亦荐西蕃僧伽璘真于帝。其僧善秘密法……帝又习之，其法亦名双修法。曰演揲儿，曰秘密，皆房中术也。……又选采女为十六天魔舞。八郎者，帝诸弟，与其所谓倚纳者，皆在帝前，相与亵狎，甚至男女裸处，号所处室曰皆即兀该，华言事事无碍也。君臣宣淫，而群僧出入禁中，无所禁止”；张昱《辇下曲》“男女倾城求受戒，法中秘密不能言”；朱有燉《元宫词百章》“安息薰坛遣众魔，听传秘密许宫娥”；陆长春《辽金元三朝宫词》“君王自爱天魔舞，只许宫廷秘密看……十六天魔舞袖垂，穆清阁里关腰肢。夜深秘密传心法，共学西僧演渫儿”；瞿佑《天魔舞歌》“天魔队子成新番，似佛非佛蛮非蛮。司徒初传秘密法，世外有乐超人间”；“帝乃诏以西天僧为司徒，西蕃僧为大元国师。其徒皆取良家女，或四人、或三人奉之，谓之供养。于是帝日从事于其法，广取女妇，惟淫戏是乐”[①]；叶之藩《艾斋集》“新翻十六天魔舞……祇缘秘密失苞桑。翠华冷落知何处，月暗尘昏到应昌”等。另外，元朝定制，皇帝须五日一离宫，宠幸众妃，为避免众臣非议，哈麻等献策，要元顺帝命人挖掘地道，与众宫室和天魔舞女居处相连，这样，元顺帝通宵达旦，尽情淫乐，将处理朝政的权力都委以哈麻。

从史料中可以发现，秘密表演《十六天魔舞》的场所有被元顺帝称为“皆即兀该”即“事事无碍”的密室之外，还有穆清阁，可见《十六天魔舞》是“秘密中公开”的表演了。为什么早期可以公开表演的舞蹈到了末期就只能在秘密场合进行表演，且只有受秘密戒者才能观看呢？这与“演揲儿法”和“双修法”混在一起不无关系。

“演揲儿法”和“双修法”是藏传佛教密宗中秘密修行的两种艰深高妙的法术。所谓秘密修行，在佛典本意，是以想象来求得觉悟，比如，以男女之杂交欢愉，象征解脱一切。藏传佛教的经文、绘画以及雕刻中有较多表现性欲的内容，这和密宗的教规有关。密宗佛像“欢喜天”就是男女裸身相抱交媾的塑像，俗称为“欢喜佛”。“欢喜佛”男女交欢中的男性代表方法，女性代表智慧。利用女性的身体是达到佛法修为的一个重要途径，在这个过程中的女性称为“明妃”，而男性称为“明王”，明王和明妃作相拥状，这里的

---

① （明）宋濂等撰：《元史·哈麻传》，北京：中华书局1976年版，第4583页。

"欢喜"指降魔伏妖后的喜悦。又如《佛说秘密相经》也有许多关于性交的记述，在经文中"金刚杵"和"莲华"分别指男女的生殖器官，"金刚杵及彼莲华二事相击"可以修成正果。"演揲儿，华言大喜乐也"，意即推衍阴阳，代指"房中运气之术"。"双修法"即"秘密法"，也是指房中术。两种法术以男女交合的形象象征觉悟的幸福境界，"降魔伏妖"，降伏的是迷失的自己。这本是藏传佛教教规中修成正果的神圣仪式，被元顺帝及其倚纳所滥用和荒谬扩大，把原来仅为修行的个别仪式变为宫廷中荒淫无度的集体行为，把原来纯净的赞佛舞蹈《十六天魔舞》变为淫亵的集体舞。所以，原本可以在公众场合表演的舞蹈就只能转入密室为少数受秘密戒的人观看和参与了。

三、功用

《十六天魔舞》的功用繁多，有审美、教化、娱乐和修行的功用。

1. 审美

《十六天魔舞》是一种表演艺术，通过它可以认识佛教舞蹈的装扮、风格、动作和表演者的整体面貌，从而反映出当时的时代特征和艺术风格。《十六天魔舞》是元朝颇为流行的宫廷舞蹈，不仅在赞佛仪式上使用，而且还在日常的娱乐中表演。表演者装扮富有个性，跳着具有异国情调且高难度的舞蹈，风格与中原地区的汉族舞蹈完全不同，舞蹈动作别具一格。伴奏的乐曲为佛教音乐，明显带有西域的音乐特色。从《十六天魔舞》自身的特点可以折射出当时佛教舞蹈的总体特色和人们的审美情趣。

2. 教化

"荀子认为乐舞是一种能够迅速而深刻地影响人类从而影响社会群体的道德伦理观念和风俗习惯的艺术，而这种影响的具体效果取决于具体乐舞作品的艺术风格和思想内容，不同的乐舞作品会产生不同的心灵作用。"[①]《十六天魔舞》大胆的服饰穿着、热情奔放的舞蹈动作，再加上西域僧人教习的"秘密法"和"双修法"，使得元顺帝朝"君臣宣淫……丑声秽行，著闻于外，虽市井之人，亦恶闻之"[②]。但同时，与《十六天魔舞》风格类似的佛教舞蹈也在宫廷中大肆盛行，许多舞蹈都有模仿《十六天魔舞》的痕迹，宫女们也以《十六天魔舞》中主要的表演者三圣奴、妙乐奴、文殊奴三人的穿着打扮为榜样。

---

① 郑永乐：《中国古代舞蹈理论探析》，《北京舞蹈学院学报》2003 年 1～2 期。

② （明）宋濂等撰：《元史·哈麻传》，北京：中华书局 1976 年版，第 4583 页。

3. 娱乐

《十六天魔舞》本来是一种赞佛的舞蹈，只有在举行佛事的时候才会表演。元顺帝观看后，认为此舞极具观赏性，遂以《十六天魔舞》为乐，使其成为自己开心、解闷、宣泄的娱乐项目。

4. 修行

“以宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等一十六人按舞……以宦者长安迭不花管领，遇宫中赞佛，则按舞奏乐。”[1]《十六天魔舞》最初是赞佛的舞蹈，在举行佛教仪式的时候表演。后吸收“秘密法”，成为帮助帝王及其心腹修行的舞蹈。在汉译的密宗经典中，有很多鼓励以舞蹈音乐帮助修行的内容。比如，《大方广菩萨藏文殊师利根本仪轨经》卷六，在教习曼陀罗和灌顶时，说道：“阿阇梨传教之时，发欢喜心，依法志诚……可执持幢幡伞盖白拂清净供养之具，螺钹鼓乐伎舞赞叹，出种种吉祥音声。”可见，乐舞是密宗修行的重要手段。在元顺帝朝，《十六天魔舞》帮助帝王修行成为此舞的主要功用。《元史》记载：“帝日从事于其法（‘秘密法’和‘双修法’），广取女妇，惟淫戏是乐。”[2]

由此可见，《十六天魔舞》与藏传佛教有直接的关系，这可以从以下四个方面体现出来。从名字上看，“天魔”在佛经中，一般是作为外道迷障来用的，欲求正果，当摧伏天魔。在密宗的神秘法式中，把对应的佛教舞蹈称为“天魔舞”。从形象上看，在佛教密宗中，金刚、明王、护法神等神佛造像大多有骷髅装饰品，有的头戴骷髅冠，有的身戴骷髅璎珞（项链）。佩戴人骨、骷髅一方面象征世事无常，另一方面象征战胜恶魔和死亡。天魔舞的舞女颈上也挂有骷髅璎珞，服饰装扮为菩萨模样，手拿着藏传佛教加巴剌般之器。从使用的音乐上看，《十六天魔舞》所歌所奏之曲《金字西番经》来自西天法曲，为西天僧或西蕃僧教习。“西蕃”是元朝习用语，指吐蕃，“西天”指自唐以来佛教的发源地印度。诗句“安息薰坛遣众魔……自从受得昆卢咒，日日持珠念那摩”[3]中的“那摩”便为印度僧人，原为迦叶迷儿（或译怯失迷儿，今克什米尔）人，约1235年被召至漠北，太宗、定宗、宪宗对他大加宠信，宪宗还封其为国师。这之后“那摩”便成为释教的代名词，但实际上在元朝西天僧和西蕃僧均指藏传佛教的僧人。从舞蹈意识观念上看，《十六天魔舞》是一个色彩艳丽，富于宗教神秘色彩的舞蹈，表现了蒙古族崇尚以人性自然之修行，天人合一的心态意识，这是和藏传佛教密宗教义与仪礼相一致的。

---

① （明）宋濂等撰：《元史·顺帝本纪》，北京：中华书局1976年版，第919页。

② （明）宋濂等撰：《元史·哈麻传》，北京：中华书局1976年版，第4583页。

③ （明）朱有燉：《元宫词一百首》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年版，第24页。

第三章　元大都市井音乐

第一节　元大都市井音乐的兴盛

《周易·系辞》曰："日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各得其所。"市井既是城市人群聚居之场所，也是商贸文化交流和人群活动之场所。在市井的场所和活动中，形成了城市音乐文化。"所谓的城市音乐文化，就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。"①

大都城就是集中了元朝人高度文明的中心城市，在大都城特定的地域、社会和经济范围内，元人把精神、思想和感情转化为戏曲音乐，同时运用教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过瓦舍勾栏、酒楼茶肆、书会社会等方式，来实现元戏曲音乐这一代表当时人类最高文明的继承和发展的实体。因此，大都城的戏曲音乐文化便是在此特定的地理和社会环境中成长起来的一种文化现象，它的特征与大都城的基本面貌紧密相关，并且深受其影响。

元朝帝国疆域辽阔，首都大都既可辐射全国，又具凝聚力，起到了任何别的城市都不能代替的作用，大都是元朝政治、经济和地理中心的一个重要组成部分。大都的城市生活一切都是崭新的，"既不同于平淡、单调、淳朴、机械的农民生活，也不同于刻板、冷清、奢侈、放纵的皇亲贵族生活，也与风雅、闲逸、清谈的士大夫的生活迥然相异"②。它杂糅了淳朴与闲逸、奢侈与繁荣，城中包含诸色杂卖、百戏伎艺、三教九流、阡陌市井。人们把音乐

---

① 洛秦：《城市音乐文化与音乐产业化》，《音乐艺术（上海音乐学院院报）》2003年第2期。

② 罗筠筠：《从宋代城市审美文化的产生看士大夫与市民艺术的不同》，《文史哲》1997年第2期。

艺术作为自己生活的一部分，蓬勃地发展各种自由轻松的音乐艺术形式。尽管那些与日常生活息息相关的歌舞、小曲、杂剧、乐队与正统的宫廷艺术相比显得俗气，并被认为缺乏艺术性，但它却是广大城民内心情感的自然流露，是他们对于生活热爱与投入的自发表现，城民们通过具有营业性质的瓦舍勾栏、歌台舞榭，甚至嘈杂的街市来实现大都音乐的继承和发展。这种大都的音乐是一种城市性、集体性的艺术，广泛流行的歌舞、戏剧中的主角，不是某一人物的再现，而是都城里社会中、下阶层人物的化身，他们的身上凝聚着该阶层成员具备的普遍特征，代表了他们的共同心理，同时也是当时大都社会的全部反映。大都自身既有繁华的都市生活，又紧密地联系着外界，甚至边域。大都的这种地位使得大都音乐舞台展现的题材可以超越地理空间的限制，呈现出绚丽多彩的景象。

一、大都地域结构与音乐的分布

1. 内城及其音乐

大都地域结构的特点是，三城相套，水路横穿。大都“右拥太行，左挹沧海，枕居庸，奠朔方”[①]。它的设计思想，恪守儒家的政治理想蓝图《周礼》中《考工记》所规定的“匠人营国，方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市”的原则，“完全是在平地上有计划地兴建的，可以毫无因袭限制，因此它才有可能在某种程度上把这种理想付诸实现”[②]。《元史·地理志》中记载大都“城方六十里，十一门：正南曰丽正，南之右曰顺承，南之左曰文明，北之东曰安贞，北之西曰健德，正东曰崇仁，东之右曰齐化，东之左曰光熙，正西曰和义，西之右曰肃清，西之左曰平则”[③]。从图12可以清楚地看出三城相套的整体布局，自里向外为宫城、皇城、外城，不同的地方从事不同类型的音乐文化活动。

---

① （明）宋濂等撰：《元史·地理志》，北京：中华书局1976年版，第1347页。

② 北京大学历史系《北京史》编写组：《北京史》（增订版），北京：北京出版社1998年版，第109页。

③ （明）宋濂等撰：《元史·地理志》，北京：中华书局1976年版，第1347页。

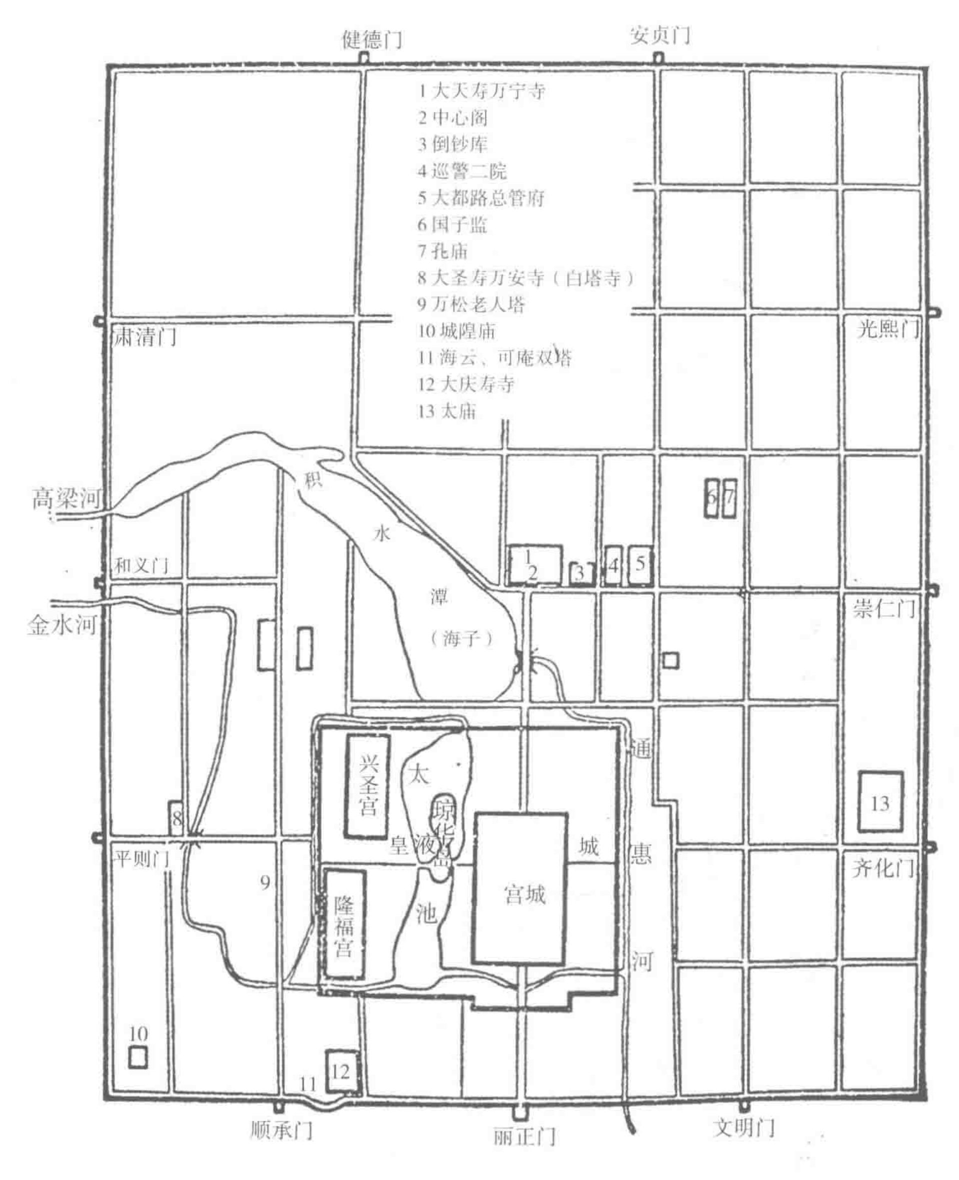


图 12　元大都示意图①

宫城开四门，“周回九里三十步，东西四百八十步，南北六百十五步，高三十五尺”②。这里是皇帝起居、上朝、做佛事、演佛乐的主要地方。始于丽

① 引自朱契：《元大都宫殿图考》，北京：北京古籍出版社 1990 年版，第 3 页。

② （元）陶宗仪著：《南村辍耕录·宫阙制度》卷二十一，北京：中华书局 1959 年版，第 250 页。

正门的大都城中轴线穿宫城而过，这条作为中轴线的街道在元中期之后，“结绮为山，树灯其上，盛陈百戏，以为娱乐”[①]。宫城被中轴线街道分为南北两部分，南为大明殿，北为延春阁，组成两大宫殿群。大明殿是元朝皇帝登极、正旦、朝仪、演奏宫廷音乐之所在，延春阁为行佛事、佛乐之地。第二层是皇城，皇城包括宫城、太液池和御苑。其中最为著名的就是太液池（今北海和中海），是皇帝及众嫔妃游玩的地方，是能歌善舞的宫人的演艺场所。外城即所谓的大都城，处于最外层，开十一门，意为“哪吒神三头六臂两足”[②]。大都城的街道是南北东西走向的干道，被划成方整的棋盘形状，各条街道宽阔繁华，“论其市廛，则通衢交错，列巷纷纭。大可以容百蹄，小可以方百轮。街东之望街西，仿而见，佛而闻；城南之走城北，去而晨，归而昏”[③]。可见其规划之整齐，商业、娱乐和生活之便利。另外，城外的附郭与城内也可匹敌，“凡卖笑妇女，不居城内，皆居附郭。因附郭之中外国人甚众，所以此辈娼妓为数亦伙，计有二万有余，皆能以缠头自给……每城皆有商人来此买卖货物，盖此城为商业繁盛之城也”[④]。此为市井音乐繁盛之地，而市井音乐的演出场所沿水路分布。

2. 外城及其音乐

大都作为一个贸易中心，其商业贸易发达，物资流通量大，流通速度较快的重要原因之一就是其拥有发达的水运。大都水运包括海路运输与河路运输，海运保证了大都庞大的官俸、军需和粮食供给，河运则保证了大都物资的繁荣富庶。这“两运”的中心点便是大都城中的海子，以海子为中心形成了全城最繁华的地带。

海子，又名积水潭，在皇城之北、万寿山之阴，聚集西北诸泉之水，流入都城而汇聚于此，汪洋如海，都人因名焉。积水潭是南北大运河的终点，南来的商船都聚泊在这里，它的北岸至钟楼、鼓楼一带为最繁华的商业区，“集市贸易区依据‘面朝后市’的布局，集中在海子北岸至钟鼓楼一带，小型的市集以及商贩则散布全城”[⑤]。南城春游，海子上车马杂沓，人头涌动，沿岸满布着瓦舍勾栏、歌台舞榭、酒楼茶肆，是贵族富商寻欢逐乐的所在，直

---

① （元）张养浩著，（清）周永年、毛坤校刻：《元张文忠公归田类稿 20 卷》，清乾隆五十五年（1790）历城校刻本。

② 陈高华：《元大都》，北京：北京出版社 1982 年版，第 51 页。

③ 黄仲文：《大都赋》，见（明）沈榜编著：《宛署杂记・民风》，北京：北京古籍出版社 1980 年版，第 189 页。

④ ［意］马可・波罗著，冯承钧译：《马可波罗行纪》，上海：上海书店出版社 2001 年，第 379 页。

⑤ 张景明：《元上都与大都城址的平面布局》，《内蒙古文物考古》1999 年第 2 期。

到今天，北京什刹海即元朝积水潭地区仍是酒吧集中的地方，一到夜晚灯火通明，成为最热闹之所在。

大都的歌台、书会、社会、勾栏均汇集于积水潭，一批著名的剧作家如关汉卿、杨显之、王实甫、张国宾等也在这里活动与创作，另有在积水潭畔翰林国史院工作和活动的曲作家如翰林学士胡祇遹、王恽、虞集、姚燧、卢挚等形成了一支多达四十余人的散曲创作队伍。隋树森在《阳春白雪》一书中统计的全元著名散曲作者有二百余人，这些人占到五分之一以上。另外，一批用汉语写作散曲的少数民族作者也聚集在积水潭附近，如蒲察李五（女真人）、丁直夫（西域人）、阿鲁威（蒙古人）、萨都剌（蒙古人）、不忽木（康里人）、贯云石（畏吾尔人）等。他们大多也在积水潭畔的翰林国史院工作和活动，上面的曲作家“皆高才重名，亦于乐府用心”之人。除文人学士之外，许多“才人歌女”亦在宫廷内外、积水潭畔和城关一带的歌台舞榭、官邸酒楼之中，进行演出和创作。如大都名妓张怡云“能诗词，善谈笑，艺绝流辈，名重京师。赵松雪、商正叔、高房山皆写《怡云图》以赠，诸名公题诗殆遍。姚牧庵、阎静轩，每于其家小酌。一日，过钟楼街，遇史中丞，中丞下道笑而问曰：‘二先生所往，可容侍行否?’姚云：‘中丞上马。’史于是屏驺从，速其归携酒馔，因与造海子上之居”[①]。随后，张怡云为姚、关、史三人唱《水调歌头》一曲，甚得三人夸赞，赏银二锭。积水潭附近繁华的商业地区既集中了大批著名的曲作家，又汇集了优秀的表演艺人，两支队伍交流合作，互相学习，在促进了大都音乐文化交流与融合的同时，也共同促进了积水潭的繁荣。积水潭附近不仅遍布瓦舍勾栏、歌台舞榭与酒楼茶肆，更有大批的曲作家和表演艺人活动于此，而且宫廷中一年一度的最为豪华的“游皇城”即“白伞盖”的佛事也从那里经过，从西宫门外垣积水潭的南岸，入厚载红门进宫。到那时，全城皆出，人潮涌动，聚集在积水潭附近观看“白伞盖”佛事，热闹非凡。

二、大都经济繁荣与音乐的发展

随着大都城市经济的繁荣，人口不断涌入集中，夹杂着官话之外的各民族多种语言，在大都市井形成多元文化交流的局面。大都音乐文化因此体现在大都社会生活的各个方面，反映了城中人们的思想意识、感情交流以及审美特点。在大都城中定居的主体是市民而非农民，这也决定了其音乐具有市

① （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社1990年版，第64页。

民性的特点。相对于宫廷音乐而言，市井音乐多吸收世俗俚曲，表现为“庸俗、虚伪、自私、低级趣味”①，但却反映了中下层人民的生活、思想和感情。

1. 大都经济的发展带来文化生活的繁荣

忽必烈实现了南北的统一，开创了元大都的辉煌之路。大都成为一个开放性的、国际性的大都市，在物质文化、精神文化等各个领域都能够吐故纳新、包罗万象，吸收一切流行的、新颖的外地、外域和外族的东西，呈现出一种民族融合、文化融合的新趋向。自身城市的发展和商业经济的繁荣，包括瓦舍勾栏、酒楼茶肆等表演场所的商业演出逐渐风行，这些因素都对大都音乐文化的发展和繁荣产生了重要而深远的影响。城市经济的繁荣使人们的物质文化生活丰富起来，产生了一批有闲阶层，可以说，大都经济上的繁荣为剧作家的成长提供了良好的物质生活条件和创作基础。

大都以其优越的地理位置、发达的经济、便利的交通、丰富的物产、众多的人口成为全国的政治、经济、文化中心，经过半个世纪的发展，逐渐聚集了大量的表演艺术人才和优秀的剧作家队伍。

由于城市中交通的发达，促使各种农产品和日用品的流通交易达到了空前的水平，各地也出现了大大小小的墟市、草市、集市、庙会等方便交易的场所。这种商品的快速流通和定期的集市贸易，激发了市镇的产生和不断兴旺，随之便出现了星罗棋布的大小城市。同时，严重的土地兼并、自由的土地买卖和快速发展的商品经济造成了封建社会阶级关系的复杂化，打破了以往封建地主和农民之间较为单一的阶级关系，出现了以小商贩、演员和作家为主的新的社会阶层。他们逐渐成为一个新的社会力量，由农业人口转变为城市居民，过着与以往“日出而作，日落而息”的农业生活完全不同的五彩缤纷的城市生活，终日流连于酒楼茶肆、瓦舍勾栏、花街柳巷、坊院池苑。阡陌市井、诸色杂卖、百戏伎艺、三教九流是城市生活中的重要组成部分，交易买卖、饮酒品茶、听曲观综、赏景游玩、狎妓嫖娼、斗鸡赌博是城市生活中的主要内容，城市因为这些内容的存在而日益繁荣。城市中不仅物质生活丰富多彩，而且精神生活也是非常绚丽多姿。虽然是都城中商业的繁荣才促进了音乐的繁荣，但音乐也同时进行着改革和更新以适应城市中高度发展的商业。大都城中表演戏曲的酒楼茶肆、瓦舍勾栏、花街柳巷、坊院池苑数不胜数、比比皆是，而且每处表演场所的专业程度不同，消费级别也各不相同，这就使得作家的创作有针对性，逐渐磨炼和培养了作家的创作技能，提高了作家创作水平。

2. 大都人口的集中带来多民族的音乐交流和乐种更新

大都经济文化的繁荣吸引了各地人口的集中涌入。据《元史·地理志》记

---

① 张钟汝等编著：《城市社会学》，上海：上海大学出版社 2001 年版，第 177 页。

载，全国的人口从太宗六年（1234）灭金得中原州郡时起就开始逐渐增加了。太宗七年（1235），自燕京、顺天等三十六路，户八十七万三千七百八十一，口四百七十五万四千九百七十五。宪宗二年（1252），增户二十余万。元世祖至元七年（1270），又增三十余万。至元二十七年（1290），平宋之后南北总共一千三百一十九万六千二百零六户，口五千八百八十三万四千七百一十一人。其中大都路，原来是唐幽州的范阳郡，辽改燕京，金迁为都城，为大兴府。自元太祖十年（1215），克燕，初为燕京路，总管大兴府。元世祖至元元年（1264），改中都，其大兴府仍旧。至元四年（1267），始于中都之东北置今城而迁都焉。至元七年，已经有户一十四万七千五百九十，口四十万一千三百五十。至元九年（1272），改大都。至元十九年（1282），置留守司。至元二十一年（1284），置大都路总管府。以至元七年为例，大都户籍占全国人口的百分之十二，此后每年逐级递增，人口数量不断增加。

各国各地人口的涌入，拓展了大都城际、族际和国际音乐交流的空间。"大都的地理位置非常重要，不仅是全国的政治、文化中心，也是东方的一座中心城市，不仅维系着汉族与朔漠蒙古民族，也成为中亚、西亚甚至欧洲人跋涉的目标。大都商业的兴盛，从马可·波罗的叙述中可见一斑。城市的发展和各行各业的繁盛丰富了杂剧表现生活的领域。大都自身既有繁华的都市生活，又紧密地联系着外界，甚至边域，大都的这种地位也使大都戏剧舞台展现的剧目题材可以超越地理空间的限制，而呈现出绚丽多彩的景象。"①

从外地和外国慕名而来的商人、游客、传教士、官吏以及使臣，民族成分复杂，有蒙古族、汉族，还有满族、女真族、南方各少数民族、朝鲜人和西域色目人，以及意大利人等欧洲人士。驿站为这些人口的流动提供快捷方便的通道，在这样你来我往的交流过程中带来了新的音乐种类，促进了大都音乐与全国及世界的音乐交流。

以元曲为例，它是元代出现的新音乐形式，在这个时代取得了最辉煌的成就。而元曲的繁荣就是以大都为中心的，这表现在元曲的作家和演员以大都为最多。元曲四大家中的关汉卿、马致远、王实甫三人都是大都人，其他著名的作家不是大都本地人就是因作官、游历等原因而在大都定居的人，他们均为大都元曲作出贡献。"名重京师"的演员有张怡云、南春宴、国玉第、周人爱、王巧儿等，其中最为杰出的是珠帘秀，"杂剧为当今独步；驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙"。② 大都还是杂剧剧本的交流、传播中心之一。在

---

① 刘祯：《大都杂剧的美学特征》，《北京社会科学》2000 年第 2 期。

② （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社 1990 年版，第 82 页。

保留了杂剧原始面貌的三十种元刊本中，注明刊印地点的有两处，即杭州和大都。另外大都人邓聚德的南戏《金鼠银猫李宝闲花记》《三十六锁骨戏文》就是在大都隆福寺刊刻印刷的。

此外，元曲还有少数民族音乐掺杂其中。如当时流行的［臻蓬蓬歌］（即［蓬蓬花］）、双调［风流体］等是女真族歌曲；正宫［穷河西］、双调［河西水仙子］、［河西六娘子］、［唐兀歹］（或名［倘兀歹］）等是西夏音乐；［袄神儿］、［者剌古］、［阿纳忽］、［也不罗］、［古都白］、［拙鲁速］等亦为少数民族音乐的曲名。还有一些少数民族乐器如喇叭、唢呐等也随着少数民族歌曲一起传入并流行开来。

3. 大都语言给音乐带来独特的叙事风格

随着人口集中涌入，大都语言也异彩纷呈，并融入音乐之中。“语言是社会文化最活跃的表层，是文化变迁的晴雨表，也是一座城市独特的‘符号’。”[1] 大都概莫能外，“作为一种成熟的文化，大都话是与隐藏在其背后深刻的历史、社会、文化背景分不开的，其特点就是兼容南北不同民族、不同风格的俗语”，“俗语的流行和人们观念的改变，与当时社会秩序、思想传统所受冲击、破坏成正比，而无疑，大都与北方地区首当其冲”。[2]

多民族语言杂糅在一起的“俗话”式的叙事风格的形成，和当时大都独特的城市特征是分不开的。大都是全国文化交流的中心，其繁荣的经济，把少数民族归为上等人，基本不举办科举的政策，使得各方人士涌入都城内，促成了多语言环境的发展。同时，有才华的汉族文人投入到中下层社会，用中下阶层人们的“俗语”来展现他们的思想感情和现实生活。于是，作为城市生活中必不可少的音乐，定然会受其感染，并表现在自己的风格特征中。

大都城中多民族杂居，在蒙古族的统治之下，本地话除了蒙、汉两语以外加入了不少女真、波斯阿拉伯等其他民族与地区的语言，不仅丰富了表达的形象性，而且还给音乐带来了独特的叙事风格。如关汉卿《邓夫人苦痛哭存孝》第二折：“词未尽将他来骂，口未落便拳敦，……赤瓦不剌海。”王实甫《四丞相高会丽春堂》第二折：“则你那赤瓦不剌强嘴，兀自说兵机。”前例中的“赤瓦不剌海”亦作“赤瓦不剌”，就是女真语，史籍中又记作“洼勃辣骇”，义为敲杀。[3] 又如王实甫《四丞相高会丽春堂》第四折［落梅风］：“这山字领缘何慢，……玉兔鹘因甚长。”关汉卿《刘夫人庆赏五侯宴》第三折［倘秀才］：“那官人系着条玉兔鹘连珠儿石碾。”《诈妮子调风月》第四折

---

① 金汕：《近年城市京味儿语言探讨》，《城市问题》1998 年第 1 期。

② 刘祯：《大都杂剧的美学特征》，《北京社会科学》2000 年第 2 期。

③ 孙伯君：《元明戏曲中的女真语》，《民族语文》2003 年第 3 期。

[驻马听]："宫人石碾连珠，满腰背无暇玉兔鹘。"这三例中"兔鹘"也为女真语，义为"腰带"。[①] 再如关汉卿《诈妮子调风月》第四折［双调新水令］："双撒敦是部尚书，女婿是世袭千户。"其中"萨敦"是满洲语"亲家"也，旧作"撒敦"。[②] 其实，"撒敦"也是阿尔泰语，蒙古语和女真语都是"亲戚、亲族"的意思。另外，还有一些波斯阿拉伯语，根据方龄贵的考证有撒娄、吐吐麻食、土木八、鸦鹘（石）、答思叭儿等。

4. 多元文化交流激发音乐的创作灵感

都城是交流的中心，多元文化的激荡发展，各种音乐种类的交融，不仅促进了音乐的蓬勃发展，而且也吸引了更多的乐者，外地来都任职和生活的作家更是人数众多。现今可考的大都剧作家有二十一人，其中因当官和游玩来大都的剧作家有十二人，占大都剧作家的一半还多，而且有不少优秀的作品出自外地剧作家之手，如高文秀《黑旋风借尸还魂》、郑廷玉《包待制智勘后庭花》等都曾受到当时人们的好评，至今也是不可多得的好作品，可见外地剧作家对大都戏曲艺术的贡献之大。又如在大都作过短暂停留的白朴，他出身于文学世家，少时遭遇战乱，曾追随元好问学习诗词古文。金亡之后，他自绝仕途，辗转于大江南北，汲取了"胡夷之曲"和"吴歌俚曲"的长处，最后在大都熟习和掌握了诸多制曲的方法和调式，成为剧作大家。各种音乐的交织、流行，给戏曲音乐的曲调、曲牌、曲词以及结构都带来了深远的影响。如与元杂剧并称"一代之文学"的元曲中的元散曲对杂剧的作用可谓重大。根据赵义山《元散曲通论》的记载，可知元散曲的套数、曲调曲牌、曲词的艺术特征对杂剧的结构、曲牌、曲词有着奠基和促进其发展的作用。其他音乐种类如唐宋大曲、诸宫调、民间小曲等也都直接或间接地对元杂剧和南戏有着重要的影响。

三、大都社会生活与音乐的创作

1. 丰富的城市生活为音乐提供了多样的题材

杂剧和南戏诞生于市井农村之中，却在商品经济高度繁荣、建设规模宏大的城市中发展起来，城市的点点滴滴都反映在戏曲作品之中，充分体现城市中的社会现象和居民的思想。大都在元朝的中心地位意味着当时普遍的社会、民族矛盾以及居民的生活水平均可以全面地在戏曲作品中体现出来。这

① 孙伯君：《元明戏曲中的女真语》，《民族语文》2003 年第 3 期。

② （清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社 1985 年版，第 1931 页。

表现在戏剧作品充满了浓厚的生活气息，充分反映了当时社会的现实生活和习俗，即使是公案剧和历史剧也都无一不反映了元朝的时代背景，一些历史人物也被染上了强烈的元朝色彩，体现了元人的思想感情。这样的戏曲扎根于当代，打上了浓重的时代烙印并体现了城市人民的生活内容和思想意识，时人可以从杂剧和南戏的故事情节中找到现实生活的影子。

明初朱权的《太和正音谱》（1398）把杂剧分成十二类："一曰神仙道化，二曰隐居乐道，三曰披袍秉笏，四曰忠臣烈士，五曰孝义廉节，六曰叱奸骂谗，六曰逐臣孤子，八曰钹刀赶棒，九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛，十二曰神头鬼面。"这十二类作品除了"隐居乐道"在繁华的都市生活中难以体现以外，其他的十一种都可以在大都的城市生活中一一展现出来。城市中各种服务功能的健全、贸易功能的完善使得娱乐活动迅速地兴起，作为首善之区的都城，其市民的娱乐生活极大地丰富起来。一些文人士大夫经常活动于瓦舍勾栏之间，关于"风花雪月"和"烟花粉黛"的题材就出现得较多了，如关汉卿的《拜月亭》《调风月》、王实甫的《西厢记》、郑光祖的《倩女离魂》等，但城市娱乐生活在给人们带来丰富的休闲活动的同时，又带来负面的影响，即妓女对家庭的破坏以及赌博和纸醉金迷的城市生活对人的腐化。关于这类题材的戏曲作品屡见不鲜，如杂剧《货郎旦》中的男主人公李彦和娶妓女张玉娥为二房之后，遭到张玉娥及其奸夫的合谋算计，最后李彦和一家妻死子散，人财两空。又如著名的四大南戏之一《杀狗劝夫》，讲述的就是妻子为了使丈夫认清他所谓的"肝胆弟兄"实际上只是为谋其财产的狐朋狗友，而以死狗当死人来使丈夫清醒的故事。"《杀狗记》的成功之处，是对于市井认清世态细致准确的描绘。"[①] 像《杀狗记》这类题材的作品不在少数，这是因为城市中具有比农村中更多的诱惑和陷阱，一些富家子弟由于无法抗拒而深陷其中，于是带有劝诫和自省意味的题材作品便应运而生。城市中关于孝义廉节、悲欢离合题材的戏曲作品也比比皆是，如关汉卿的代表作《感天动地窦娥冤》、高明的《琵琶记》等。同时，大都不仅是一座繁华的城市，也是一个国家的首都，所以它有数量众多的政治色彩浓重、反映君臣关系的戏曲作品就不足为奇了。披袍秉笏、忠臣烈士、逐臣孤子、叱奸骂谗这四类题材均属于此，代表作品有关汉卿的《单刀会》、马致远的《汉宫秋》等。另外，以神仙道化、神头鬼面为题材的戏曲作品虽然与社会现实的距离较远，或者出于虚构，但作家通过此类创作表现出"真善美"和"假恶丑"之间的斗争，表达了正义定会战胜邪恶的美好愿望。

---

① 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版，第 72 页。

2. 黑暗的政治现实为音乐提供了深刻的思想内涵

元朝“四等分人”[①] 的统治政策在作为统治中心的大都表现得尤为强烈，其不办科举的统治政策和“辞赋无益于世”的统治思想，使得原来的儒士文人向中下层社会靠拢，体察中下层人民的痛苦和喜悦，从而创作出广受大众喜爱、为广大民众代言的优秀作品。文人学士的参与，更深刻地将中华民族优秀历史传统文化融入戏曲之中，创造出诸多的调式，写出了大量脍炙人口的佳作，进一步提高了作品质量。戏曲是以曲为本的综合艺术，剧作家对于此种综合艺术品位的提升有着重要且不可替代的作用。关、王、白、马四大家中，除白朴在大都逗留的时间较短外，其他三人均在大都城工作和生活。其中不屑为官的剧作家，宁肯与社会底层的人民打成一片，也不愿意走上战战兢兢的仕途。不愿入仕的剧作家或者用锋利的笔尖抨击黑暗的社会现实，或者远离城市的喧嚣生活遁入清静之地。以大都人马致远为例，他幼习儒业，年轻时非常热衷仕途，曾经在江浙行省任官，但仕途不进，遂弃官。元贞年间（1295—1297），他在大都组织元贞书会。晚年他看透了世俗而隐居，成为“酒中仙、尘外客、林间友”的隐逸之士。由于元朝对汉人的不予重用，使得马致远空有一身抱负而不能实现，于是他的曲作多以赏景状物和咏史叹世为主题，表达了他对现实的不满。他在曲作中发泄愤怒至极的情感，作为一个饱谙世事的人，他冷漠地对待历史上显赫一时的风云人物，对隐逸生活大加赞赏，所有的种种都表现了马致远郁郁不得志的知识分子的不满和无奈。他笔下描述的静谧恬淡的自然景观，反映出他厌恶喧嚣的都市生活，向往返璞归真、情景安宁的自然生活。这些都曲折地反映了当时的城市生活状况和一定的社会现实，可见城市给予作家的影响非常之大。

第二节　元大都市井音乐的状况

一、歌楼妓馆的表演

1. 大都的歌楼妓馆

“华区锦市，聚万国之珍异；歌棚舞榭，选九州之秾芬”[②] 是黄仲文在其

---

① 一等蒙古人，二等色目人，三等北方汉人，四等南方汉人。

② 黄仲文：《大都赋》，见（明）沈榜编著：《宛署杂记·民风》，北京：北京古籍出版社 1980 年版，第 189 页。

《大都赋》中对大都城富庶、繁华街市的情景描写，也说明了大都歌棚舞榭繁多且又独具特色，这里汇集了全国最高水平的歌舞演员。的确，大都市井音乐的繁荣离不开歌舞乐妓，歌楼妓馆、歌棚舞榭是歌舞乐妓居住的地方和重要的表演场所，这里乐妓的技艺属高层次，即需要较多所谓的“缠头”和“买笑金”，来这里光顾的大都是有钱人或达官贵族。另外，官僚贵族的庭院之中也有歌舞乐妓活动的身影。如著名的大都书法家、散曲作家和诗人鲜于伯机在家宴请当时的诸位名士，就以京师名妓曹娥秀作陪行酒，席间曹娥秀曾表演献技。元人把歌楼妓馆、歌棚舞榭这样的游乐场所称为“章台”[1]，把美女云集的游乐场所称为“洛浦”[2]。光顾这样的“章台”或“洛浦”，其花费也是非常昂贵的，有诗为证：“若夫歌馆吹台，侯园相苑，长袖轻裙，危弦急管，结春柳以牵愁，凝秋月而流盼，临翠池而暑清，绣幌而雪暖，一笑金千，一食钱万。”[3] 大都艺绝流辈的歌舞妓张怡云在歌“云间贵公子，玉骨秀横秋，[水调歌头] 一阕”后，得到二锭赏银作为唱歌的酬谢。二锭银子相当于十两至二十两，是平常百姓家几个月的生活开支，而这二锭银子只是作为唱歌的酬谢，酒、茶、饭等其他的消费还没有计算在内，可见其奢侈豪华。在元朝的妓院中有一种常见的玩耍，就是把酒杯放在女子的绣鞋中，称为“鞋杯”，即“吞绣鞋”，元末诗人杨维桢就非常喜欢玩这种“吞绣鞋”的游戏。

除了大都城中的游乐之处以外，大都城外也有一处著名的宴游之地万柳堂[4]（今北京丰台区）被文人墨客多次提到，该地方也属大都地区。《青楼集》中记载“廉野云招卢疏斋、赵松雪饮于京城外之万柳堂。刘（歌妓，艺名为解语花）左手持荷花，右手举杯，歌 [骤雨打新荷] 曲”。[5]

至于官僚贵族去逛歌楼妓馆的心情，在高安道《嗓淡行院》中有描写：“[般涉调·哨遍] 暖日和风清昼，茶余饭饱斋时候；自叹抱官囚，被名缰牵挽无休。寻故友，出来的衣冠济楚，像儿端严，一个个特清秀，都向门前等

---

① 吴庚舜、吕薇芬主编：《全元散曲广选·新注·集评（下）》中兰楚芳套数《赠妓》或刘庭信套数《春恨》之注解，沈阳：辽宁人民出版社2000年版，第498页。

② 吴庚舜、吕薇芬主编：《全元散曲广选·新注·集评（下）》中兰楚芳套数《赠妓》或刘庭信套数《春恨》之注解，沈阳：辽宁人民出版社2000年版，第498页。

③ 黄仲文：《大都赋》，见（明）沈榜编著：《宛署杂记·民风》，北京：北京古籍出版社1980年版，第189页。

④ 陶宗仪《南村辍耕录·卷九》、夏庭芝《青楼集》《曝书亭集·卷六十六》《宸垣识略·卷十三》、钱泳辑《履园丛话·卷二十》都曾提到万柳堂。

⑤（元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社1990年版，第76页。

候；待去歌楼作乐，散闷消愁。倦游柳陌恋烟花，且向棚栏玩俳优；赏一会妙舞清歌，瞅一会皓齿明眸，趓一会闲茶浪酒。”

2. 歌楼妓馆的乐妓及其技艺

大都的歌楼妓馆规模虽然不及瓦舍勾栏，但在其中表演的乐人技艺绝不在勾栏艺人之下。居住在歌楼妓馆或将其作为主要表演场所的大都乐人（妓）有[①]：

张怡云，“大都名妓也，居海子[②]（今北京什刹海一带）上。能诗词，善谈笑，艺绝流备。……歌‘云间贵公子，玉骨秀横秋，［水调歌头］一阕。……张应声作［小妇孩儿］，且歌且续曰：‘暮秋时，菊残犹有傲霜枝，西风了却黄花事’”。

曹娥秀，“京师名妓也，赋性聪慧，色艺俱绝”。

解语花，“姓刘氏，尤长于慢词。……歌［骤雨打新荷］曲”。

李心心、杨奈儿、袁当儿、于盼盼、于心心、吴女、燕雪梅，“皆国初京师之小唱也”。

珠帘秀，“姓朱氏……杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙”。胡紫山、冯海粟都经常赠珠帘秀曲子来赞美她。

南春宴，“姿态伟丽。长于驾头杂剧，亦京师之表表者”。

王玉带，色艺两绝。杂剧作家赵明道在其［越调·斗鹌鹑］《名姬》中把王玉带和天然秀并提，可见王玉带的技艺高超。

冯六六、王榭燕、王庭燕、周兽头都和王玉带一样，色艺双绝。

司燕奴，“精杂剧，声名与朱（珠帘秀）、郭（顺时秀）相颉颃”。

班真真、程巧儿、李赵奴，“亦擅一时之妙”，即精通杂剧。

樊事真，京师的名妓，周仲宏参议非常宠爱她，而樊事真自剜一目来报答周仲宏的宠爱。

周喜歌，“体态温柔。赵松雪书‘悦卿’二字。鲜于困学、卫山斋、都廉使公及诸名公皆赠以词，至今其家宝藏之”。

陈婆惜，“善弹唱，声遏行云。……在弦索中，能弹唱鞑靼曲者，南北一人而已”。

一分儿，“京师角妓也。歌舞绝伦，聪慧无比……作［沉醉东风］‘红叶落火龙褪甲，青松枯怪蟒张牙’。可咏题，堪描画，喜觥筹。席上交杂。答剌苏，频斟入，礼厮麻，不醉呵休扶上马”。

孙秀秀，“都下小旦色。……京师谚曰：‘人间孙秀秀，天上鬼婆婆’”。

---

① 根据《青楼集》整理，有丈夫的艺人不录。

② （清）吴长元辑：《宸垣识略·识余》，北京：北京古籍出版社 1982 年版，第 327 页。

形容孙秀秀的技艺精湛、声名远播，像天上的星宿一样受人喜爱。

荆坚坚，“善唱，工于花旦杂剧，人呼‘小顺时秀’”。

大都歌楼妓馆的乐妓应该不止这些，这只是其中的小部分而已，但已经可以反映出歌楼妓馆的乐妓不仅拥有动人的容貌，而且具有聪颖的智慧和精湛的歌舞技艺，否则那些达官贵族是不会又予其赠曲，又对她们宠爱有加。在整理大都歌楼妓馆的乐妓及其技艺的过程中得知，元朝的乐妓即使已经嫁人从夫，仍有曲作家和诗人赠曲或提诗于她们，或被一些官僚大夫所宠爱。可见，那时的乐妓一旦入了这一行是没有真正的幸福婚姻的，就算逃离了“妓”这一称谓，也没法从依附于贵族的奴役地位中挣脱出来，未能从根本上改变她们的悲剧命运。

二、瓦舍勾栏的技艺

1. 行市、街市中的瓦舍勾栏

“元代瓦舍勾栏的分布地域是极其广泛的，黄河与长江的中下游地区都有其踪迹，而主要集中地带则是从大都到江浙的运河沿岸城镇。”[①] 瓦舍勾栏遍布大都的行市、街市中，瓦舍是宋元两朝都市中娱乐和买卖杂货的集中场所，勾栏是百戏杂剧的演出场所，其基本布局如图 13 所示：勾栏内有层层高的腰棚（看台）、戏台（乐台）、乐床（女伶所坐之处，大概在戏台两侧）、戏房（后台），顶上有类似宫殿檐脊饰物的神楼。杜仁杰《庄家不识勾栏》中描述了勾栏的布局：“入得门上个木坡，见层层叠叠团圆坐。抬头觑是个钟楼模样，往下觑却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐，又不是迎神赛社，不住地擂鼓筛锣。”

<table>
<tr><td>腰　棚</td><td>神　楼</td><td>腰　棚</td></tr>
<tr><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>乐　床</td><td>戏　台</td><td>乐　床</td></tr>
<tr><td colspan="3">戏　房</td></tr>
</table>

图 13　大都勾栏布局

① 廖奔：《中国古代剧场史》，郑州：中州古籍出版社 1997 年版，第 58 页。

勾栏外面悬挂或者张贴大幅巨型彩色的类似于今天广告的“招子”，又名“花招儿”，其实就是节目招牌，上面书写演出的节目、演员等有关本勾栏演出情况的内容。《庄家不识勾栏》中那位庄家描绘到“正打街头过，见吊个花碌碌纸榜”。这里“花碌碌纸榜”就是“招子”。“勾栏门口还有旗牌、帐额和靠背等具有广告宣传作用的东西，也标志着一个戏班的规模和实力。”[①] 除了有静止的“招子”作为宣传，门口还有来回走动的把门人高声叫喊宣传本勾栏的演出，“…… 请请。道迟来的满了无处停坐。……前截儿院本《调风月》，背后么末敷演《刘耍和》。……赶散易得，难得的妆哈！”[②] 勾栏还有专人收费，“把棚的莽壮如牛”[③]。“见一个人手撑着椽做的门……要了二百钱放过咱。”[④] 来观看的人们并不吝惜钱财，挥金而入，有《青楼集志》“内而京师，外而郡邑，皆有所谓构栏者。辟优萃而隶乐，观者挥金与之”为证。每个勾栏之间并非相安无事，而是存在着激烈的竞争，即所谓的“对棚”。元杂剧《蓝采和》第二折中［梁州第七］有“咱咱咱，但去处夺利争名，若逢对棚，怎生来妆点的排场盛？倚仗着粉鼻凹五七并，依着这书会恩官求些好本领”。而判断哪个勾栏取胜的标志就是看哪个勾栏的坐垫上由观众插的青红小旗最多。然而，如此众多而又竞争激烈的瓦舍勾栏唯一的也是最大的功能却是娱人，元杂剧《蓝采和》第一折有“则许多官员上户财主，看勾栏散闷”。《庄家不识勾栏》中的庄家是一个农民，他在种地之余，闲来逛城，因为好奇走进勾栏中，结果被逗得哈哈大笑。

2. 瓦舍勾栏中的艺人和表演

瓦舍勾栏中的艺人以乐妓为多，这在戏剧的表演中尤为突出。“杂剧，俳优所扮者，谓之‘娼戏’，故曰‘勾栏’。子昂赵先生（赵松雪）曰：‘良家子弟所扮杂剧，谓之“行家生活”，娼优所扮者，谓之“戾家把戏”。良人贵其耻，故扮者寡，今少矣，反以娼优扮者谓之“行家”，失之远也。’”[⑤] 除了扮演旦色，乐妓在元杂剧中还可以扮演其他的角色，比较多见的就是末色。《青楼记》记载的大都乐妓既可以扮演旦色，又可以扮演末色的有：珠帘秀、

---

① 吴晟：《瓦舍文化与宋元戏剧》，北京：中国社会科学出版社 2001 年版，第 28 页。

② 杜仁杰：《庄家不识勾栏》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 年版，第 31 页。

③ 高安道：《嗓淡行院》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 年版，第 1109 页。

④ 杜仁杰：《庄家不识勾栏》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 年版，第 31 页。

⑤ 朱权：《太和正音谱》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成·第 3 集》，北京：中国戏剧出版社 1959 年版，第 24 页。

顺时秀、天然秀、燕山秀四人。但乐妓并非杂剧演出的唯一队伍，《青楼集》中也记录了很多乐妓的丈夫都是男性的演员，如侯要俏、安太平、任国恩等，还有长于科泛的刘要和、长于念诵的魏、长于筋斗的武，在《庄家不识勾栏》和《嗓淡行院》中都有所描述。虽然记载不多，但仍说明这是一支不可忽视的表演队伍。夏庭芝的《青楼集序》中也明确说出有技艺高超的男演员另外成书，但遗憾的是至今未见此书。在勾栏中对男、女演员的表演技能要求都是非常高的，不仅要熟悉台词、熟悉戏段、扮演各类角色，而且要会吹拉弹唱、精通文戏武戏，甚至布置戏台神楼也要内行。如“李芝秀，赋性聪慧，记杂剧三百段；当时旦色，号为广记者，皆不及也”。[①] 瓦舍勾栏中对于女艺人的要求尤为苛刻，必须是貌美年轻、色艺双绝的才会受到观众的喜爱，这体现在元朝对艺人颇具审美水平的夏庭芝所作《青楼集》中的记载。本书记载的几乎都是貌美年轻、色艺双绝的美女，其中只有寥寥三人容貌不佳，但技艺却是超群的，所以才被记载下来。不仅如此，有些勾栏的演员在同一个勾栏长期表演，甚至一生都未走出这个勾栏。如元杂剧《蓝采和》中的主人公在一个勾栏中做场演戏达二十年之久，这从另一侧面说明了戏班多在一个城市长年献艺，元朝城市的演剧事业已经相当发达了。另外，勾栏中全家演出的情况也比较多见，如“和当当，张友才的继妻，虽貌不扬，而艺甚绝。……其女鸾童，能传母之技云”[②]。勾栏中还有一些撰写剧本的儒士亲自参加演出，如关汉卿，他就曾经“躬践排场，面敷粉墨”。

瓦舍勾栏的百戏伎艺演出名目繁多，角色表演多种多样。杜仁杰散曲《庄家不识勾栏》中对瓦舍勾栏中艺人的表演描绘得最为生动形象，“一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾，顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直裰。……念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拨”。可以看出台上角色众多，有男有女，有生有旦，还有画着黑白相间脸谱的丑角，他们的表演，有说有唱，时而念词，时而唱曲，时而插科打诨展现逗笑功夫，而且功夫到家无差错。从演员的装扮看，有戴黑巾、上插长簪、身穿花布长袍等。

---

① （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社1990年版，第165页。

② （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社1990年版，第186页。

三、书会、社会的活动

1. 书会和社会的组织

“书会是指专为说话人、戏剧演员编写话本和脚本的行会组织。社会是指由专门从事表演艺术的职业艺人组成的行会组织。”① 书会和社会都是民间组织的业余团体，城市音乐的急剧膨胀与广大市民不断增长的审美需求，促使了数量更多、质量更高的节目的出现，在这种文化娱乐市场供需的刺激下，书会、社会就出现了。或者也可以这样认为，元朝废止科举制度，大批文人无以安身，转而投向书会，朝廷对文人的排斥促成了曲艺的繁荣，也促进了书会和社会的发展。

关于大都书会和社会的文献记载比较少，贾仲明在《录鬼簿》中云：“一时人物出元贞，击壤讴歌贺太平，传奇乐府新时令，锦排场、起玉京。”② 这说明大多著名的剧作家都出自元贞书会，另外当时还有排场豪华的玉京书会，它们都是杂剧书会。书会中的作家，在当时被称为才人。所谓才人就是“风流跌宕而不得志于时的接近市民阶层的文人”③，这些文人为戏班编写类别丰富的剧本和脚本，其中不止杂剧剧本，还有戏文、散曲、诸宫调以及各种说唱话本。他们是为谋生而写作的职业艺人，其作品必须满足以市井大众为主体的观众的审美趣味，才能受到追捧，使演出受到欢迎，书会文人的作品应是商业化、大众化、通俗化的，书会中分工清晰、职责明确。在书会里剧作家只需写出脚本，其他抄写、加工、整理剧本的工作都由被称为“写掌记的”人来做，元杂剧《宦门子弟错立身》中描述到“都不招别的，只招写掌记的。……［麻郎儿］我能添插更疾，一管笔如飞。真字能抄掌记，更压着御京书会”④。书会成员人数众多，身份地位非常悬殊。《录鬼簿》及其续编中所记载的上百位曲家“泰半为书会中人”⑤，上至文武官员，如马致远，下至商人、占卜家、秀才和倡优，如邓聚德、红字李二、花李郎。具体的隶属是关汉卿、白

---

① 孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》，济南：山东教育出版社 1993 年版，第 118 页。

② （元）钟嗣成、贾仲明著，浦汉明校：《新校录鬼簿正续编》，成都：巴蜀书社 1996 年版，第 92 页。

③ 钱南扬：《戏文概论》，上海：上海古籍出版社 1981 年版，第 217 页。

④ 《古本戏曲丛刊》编委会编：《古本戏曲丛刊初集·小孙屠等三种·永乐大典卷 13991》，上海：商务印书馆 1953 年版，第 81 页。

⑤ 《元曲新考·书会》，见孙楷第：《沧州集》（下册），北京：中华书局 1965 年版，第 345 页。

汉卿、白朴属于玉京书会，马致远、花李郎、红字李二属于元贞书会。

与书会相比，宋元时期的社会是一个外延更广泛的概念，包括各种表演技艺的行会社团。如《武林旧事》卷三“社会”条云：“百戏竞集，如绯绿社（杂剧）、齐云社（蹴球）、遏云社（唱赚）、同文社（要词）、角觝社（相扑）、清音社（清乐）、锦标社（射弩）、锦体社（花绣）、英略社（使棒）、雄辩社（小说）。”① 在以上社会中排名首位的是杂剧社（绯绿社），而在元代杂剧演出的中心城市，杂剧演出以剧团形式存在，如在有的元杂剧壁画中，就清楚写着“大行散乐忠都秀在此作场”。这是以剧团负责人忠都秀命名的剧团在演出的情形。② 在剧团的演出中，水平最高的莫过于大都唱社，成员有李心心、杨奈儿、袁当儿、于盼盼、于心心、吴女、燕雪梅、牛四姐等人。《青楼集》认为前七人为“国初京师之小唱也”，评价牛四姐“擅一时之妙，寿之尤为京师唱社中之巨擘也”。③ 巨擘是大拇指，比喻特别出色的人，其意为牛四姐是唱社中小唱技艺最精湛的乐人。而元剧中的唱社实际上与其他的社会表演是合而为一的，因为“元剧中歌者与演者之为一人，固不待言”。④

除了以杂剧为主的戏剧之外，元朝其他艺术社会（社团）都不成气候，几近衰微。原因在于元朝统治者限制、甚至禁止其他艺术社会的普遍存在和发展。如至元十一年（1274）规定：“除系籍正色乐人外，其余农民、市户、良家子弟，若有不务本业，习学散乐，般说词话人等并行禁约。”元朝统治者为何要在百姓中禁断琵琶词、货郎儿等散乐和词话呢？原因是害怕这些人组织成社会，聚众闹事。“在都唱琵琶词、货郎儿人等，聚集人众，充塞街市，男女相混，不唯引惹斗讼，又恐别生事端，都堂议得，拟合禁断”。⑤ 但不可否认的是，在政治高压之下，书会和社会仍然在民间活动，在有限的空间发挥着它们应有的作用。

2. 各种书会和社会的活动及其作用

大都书会才人们的主要活动就是编写剧本，但有时也会参与瓦舍勾栏中

① （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社1990年版，第118～119页。

② 任崇岳主编：《中国社会通史（宋元卷）》，太原：山西教育出版社1996年版，第318页。

③ （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社1990年版，第118页。

④ 王国维：《宋元戏曲史》，南京：江苏文艺出版社2007年版，第99页。

⑤ 《元典章》卷57，《刑部十九·杂禁·禁学散乐词传》、《刑部十九·杂禁·禁弄蛇虫唱货郎》。转引自任崇岳主编：《中国社会通史（宋元卷）》，太原：山西教育出版社1996年版，第319页。

的表演。而社会艺人的活动较之书会才人就多了，除了在瓦舍勾栏中定期进行专业表演之外，一些社会成员还常常参加其他社会活动，如迎神赛社。

书会和社会有一个共同的作用，就是把优秀的剧作家和演员集中起来，给一种艺术提供产生流派的前提条件。如大都的元贞书会和玉京书会都是编写元杂剧的书会，玉京书会以关汉卿、白朴为代表，他们所编写的杂剧多以爱情和揭露社会现实为主要题材。而以马致远为首的元贞书会就以神仙道化的题材为多。书会和社会又各自有不同的作用。书会的另一重要作用在元杂剧《蓝采和》第二折［梁州第七］中充分体现出来，“咱咱咱，但去处夺利争名，若逢对棚，怎生来妆点的排场盛？倚仗着粉鼻凹五七并，依着这书会恩官求些好本领”。戏班中“对棚”的胜负要凭借剧本的优劣和演员的技艺是否精深，想要一直立于不败之地就要不断有高质量的剧本提供给戏班，因此剧本是关键。书会的重要作用就是提供高质量、多数量的剧本，才人与艺人在共同磋商中进行创作，在交流中提高杂剧剧本的质量。如《黄粱梦》一剧就是由马致远、红字李二等人共同写作的，这样才可以使勾栏的演出持续不断。如果剧本受到市民的喜爱，再加上有艺人的精湛表演，勾栏及其艺人才能生存下去。社会的另一重要作用便是方便艺人聚集在一起进行交流探讨，对于自身的表演可以取长补短，不断提高技艺，同时有利于乐种的传播和发扬光大。书会和社会这两种民间组织的出现是大都城市音乐高度发展成熟的标志之一，不仅促进了大都地区市井音乐的交流发展，而且也培养了大批有实力的创作家和表演家，为市井音乐的繁荣提供了组织上的保证，其作用是不可忽视的。

第三节　元大都市井音乐的特点

一、简单化

市井音乐的表演时间为宴席中或茶余饭后，表演场所为歌楼妓馆、瓦舍勾栏，主要的形式都是吟唱和轻歌，是充分表现其韵味的音乐，所以使用的乐器不仅数量少，而且声音清淡。“从《全元散曲》中有关歌舞演唱的描写中可看出所用的伴奏乐器有以下七种：板、筝、琵琶、箫、笛子、笙、瑟。七种乐器在所有的描写中出现的次数是不同的，次数如下：板十六次、筝十四

次、琵琶六次、箫五次、笛子五次、笙三次、瑟一次。”① 使用最多的三种乐器就是板、筝、琵琶了。这三种均属便于携带的乐器，且声音较为清淡。每次演奏的乐器最多不超过六种，最为常见的是琵琶独奏，还有一些表演以手代板，更加简单，可以随时随地进行演出。说唱音乐由于产生自下层社会，有一些说唱表演者就是一贫如洗、靠乞讨为生的乞丐，所以他们使用的乐器不可能复杂，以简单、少量、便携的乐器为主。如诸宫调的伴奏乐器有锣、界方、拍板、笛子、琵琶；货郎儿的伴奏乐器有串鼓和板；词话虽没有文献记载用何种乐器伴奏，但从它后来发展成为鼓词和弹词来看，伴奏乐器也基本上以鼓、琵琶、三弦为主；琵琶词就只用琵琶来伴奏；陶真由鼓来伴奏，同时加入琵琶；驭说用击节的拍板和门锤附和说唱。上述罗列的说唱多以一件乐器伴奏，一般不超过两件，鼓、拍板和琵琶的使用最为常见，其中诸宫调和货郎儿属大型说唱形式，使用的伴奏乐器相对较多，但也以简单化乐器为主。

市井音乐活动中歌舞、戏曲表演随处可见，大都城民参与其中。无论在场地上还是在乐器上，市井音乐表演以小型化、简单化为主，与宫廷中华丽、复杂、庞大的歌舞乐有很大的区别。陆次云在《满庭芳》中描述了蒙古人民喜爱的《倒剌戏》表演时的情景：“左抱琵琶，右持琥珀，胡琴中倚秦筝，冰弦忽奏，玉指一时鸣。唱到繁音入破，龟兹曲尽作边声。”② 使用琵琶、琥珀、胡琴、秦筝四件乐器，另有一人边唱边舞，体现出小型歌舞的特点。贡师泰的《上京大宴》“舞转星河影，歌腾陆海涛，齐声才起和，顿足复分曹”则描绘出了踏舞的表演情形。这种舞蹈可以不要乐器伴奏，只用众人整齐的踏地声来击节，更加简单和方便，不受场地和乐器的约束即可表演。乃贤的《塞上曲》“马乳新挏玉满瓶，沙羊黄鼠割来腥。踏歌尽醉营盘晚，鞭鼓声中按《海青》”描绘了众人在鞭鼓声中起舞的情景。鞭鼓是可以挎在身上的细腰双面长鼓，也有便于携带、小巧的特点。藏传佛教的祭神舞蹈查玛所使用的乐器有法号、法螺、金刚玲、金刚杵等，其中法号以短小为多，这是因为跳查玛多在室外进行，过多笨重的乐器不利于户外音乐活动的开展。

二、通俗性

大都市井音乐的通俗性体现在其创作者和演奏者多是社会中下层人民。据《元史・选举志》记载，从元世祖至元八年（1271）到仁宗皇庆二年

---

① 孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社 1988 年版，第 146 页。

② （清）吴长元辑：《宸垣识略・识余》，北京：北京古籍出版社 1982 年版，第 344 页。

(1313）共四十三年间不曾举办过科举考试，阻断了传统的进仕之路，再加上不公平的“四等分人”，把无望于仕途但又才华横溢的文人推到社会中下层，使得当时的文人浪迹于其中，形成了一支具有专业素质而非官非爵的创作队伍，创造了繁盛的大都市井音乐。在大都的散曲作家中共有二十一人属于这种类型，分别是王修甫、王和卿、陈草庵、关汉卿、白朴、庾天锡、王德信、王伯成、赵明道、鲜于必仁、石子章、曾瑞、范居中、张雨、高栻、王氏、一分儿、真氏、张怡云、珠帘秀、史骡儿。其中有六人是大都的歌妓或者乐器演奏者，还包括“元曲四大家”中的两位：关汉卿和白朴。可见这些文人不走仕途反而有更好的创作契机，更容易接近中下层人民，体会他们的生活感受和思想感情，从而创作出贴近中下层人民生活、受众人喜爱的作品来。尤其是被称为“元曲家之首”的关汉卿更是如此，他不屑入仕，混迹于瓦舍勾栏之中，辗转于歌楼妓馆之内，与伶人、歌妓为伍，写出很多脍炙人口的优秀作品，这和他长期接触中下阶层人民是不无关系的。

大都市井音乐的表演者分为两类：一类是受过专业训练的以歌舞为业的歌妓，私家畜养的歌女、丫鬟之类的家妓；另一类就是没有受过专业训练，自娱自乐或流浪街头的“路岐人”。[①] 关于第一类表演者在元夏庭芝《青楼集》中有详细的描述，属于大都的歌舞艺人共有五十五人[②]，这些人不仅具有精湛的歌舞表演技艺，而且还可以填词写曲，如张怡云，《全元散曲》中收录了她的残小令一首；珠帘秀，《全元散曲》中收录她的小令一首，套数一套；一分儿，《全元散曲》中也收录她的小令一首。私家中畜养的歌女、丫鬟之类的家妓在散曲中也有所描述，“人生六十便宜闲，十载疏狂限。买两个丫鬟，自掂牙板，一个歌一个弹。醒时节过眼，醉时节破颜，能到此是英雄汉”[③]。第二种非专业的表演者没有固定的表演场所，随走随演，更加体现了他们处于社会下层地位的特点。这些歌妓、家妓以及“路岐人”虽处在低下的社会地位，但却成为大都市井音乐不可缺少的中坚力量，他们不仅是优秀的民间音乐[④]创造者，同时还是民间音乐演绎者。

---

① 即所谓流浪艺人，宋《武林旧事》卷六曾记载“或有路岐，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处作场者，谓之‘打野呵’”。元朝亦有流浪艺人。

② 在本书第五章第一节“散曲”中有具体的人名。

③ 薛昂夫：《朝天曲·中吕》，见隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局1964年版，第707页。

④ 本节中“民间音乐”这一概念是指宫廷之外的音乐，与宫廷之内的音乐相对。

三、大众化

市井音乐的大众化表现在受众的广泛性上，宫廷音乐的受众则非常狭窄。这是因为元朝是封建集权制国家，帝王拥有绝对的权利，他享用的音乐当然只能供自己欣赏和观看，就连表演者都隶属于他，特别出色的舞女也只能供皇帝一人临幸，只有极少数的宗亲贵族、近臣和受宠的宫女、怯薛等人才能有幸欣赏到皇宫中的歌舞表演，这样的人属于极少数的一部分。而宫廷之外的市井音乐——民间音乐的欣赏主体除了广大民众以外，也可能包括宫廷内的统治者。因为一些优秀的市井音乐有可能被统治者征集到宫廷之中而成为娱乐节目，这样，更加扩大了民间音乐受众的广泛性。

“广大城乡群众，尤其是市井细民的文化程度不高，多数是文盲，他们到勾栏、戏院的目的十分明确，就是寻求娱乐、开心和放松。”① 民间音乐中的放松和搞笑，就是为了迎合“市井细民”娱乐需要而具备的特性。正是由于这样，民间音乐才具有通俗易懂、贴近社会生活、用人们喜闻乐见的形式和内容来表达音乐的特点，也是其拥有广泛受众的原因。

大都地区的编户齐民，在至元七年（1270）有十一万多户，四十多万人。在大都新城逐渐建成的过程中居民数量也不断增加，直到新城建立之后，大都的人口一度增加到五六十万人，在古代社会来看这是非常庞大的齐民队伍了。大都城的居民并不处在相同的阶层，除去官僚大臣，剩下的普通市民又可以分为两大阶层。一是从事一定行业的居民，如经营商业：富商、中小商人、叫卖的小贩、为商人和顾客牵线的牙侩等；从事手工业：以织布为主的业主，有饮食制造、土木修建的业主等；还有纯粹以卖艺为生的艺人。一是最底下的一层，属既无资本经营，又无手艺可做的贫民，他们只能靠从事体力劳动或当奶妈过活，生活比较清苦。这样看来，如此复杂繁多的行业有着不同的休闲娱乐方式，他们所爱好、需要的音乐也不尽相同，所以无形中就促使了民间音乐向丰富多彩、百花齐放的方向发展，同时民间音乐也拥有了广泛的、不同阶层的接受群体。

在大都供职的官僚大臣也是民间音乐的接受群体，虽不占多数，但也是一个不可忽视的受众阶层。正是有了这些达官贵族的加入，民间音乐中的著名艺术家，优秀的音乐作品才得以整理和记录下来，否则在当时对宫廷之外的音乐有诸多禁止以及表演艺人地位极其低下的元朝是很难留下如此丰富的

---

① 周啸天：《“谐”——元代散曲重要的艺术特色》，《西南民族学院学报》（哲学社会科学版）2001 年第 7 期。

音乐史料的。正是由于民间音乐不仅被平民所喜爱，而且还得到众多达官贵族甚至皇帝及其亲眷的拥趸，较之宫廷音乐来说，宫廷之外的市井音乐受众具有广泛性这一点是毫无疑问的了。

四、民族性

元朝时的中国是一个大一统的国家，它的版图几乎覆盖了欧洲、亚洲的所有土地，容括进来的民族多于以前的任何朝代，另外一些未进入版图的民族也争相来到元朝的国土之上进行各种音乐的学习和交流。而大都作为元朝的首都是元朝进行音乐文化交流的中心城市，这一特点体现在市井音乐上就是民族性，即唱词中夹杂了少数民族的语汇。不同民族之间所使用的语言各不相同，在演唱同一首歌的时候，为了体现出本民族的语言特点，把某些唱词改变或者夹杂自己民族的语言是非常多见的现象。

在元朝戏曲音乐的唱词中有契丹语、女真语、蒙古语和波斯阿拉伯语（即元代所指的回回语）等少数民族的语言。当然大都中的少数民族不止这些，但是由于各种历史的原因，可以肯定的语言也就只有上述几种了，不过当时音乐唱词的丰富程度是可以想见的。关汉卿《哭存孝》剧第二折，李存孝宾白中“瓦不剌海”与“窪勃辣骇”意思都为杀，同为女真语。[①] 孟汉卿《张孔目智勘魔合罗》剧第三折中也有此词，府尹云：“赤瓦不剌海猢狲头，尝我那明晃晃势剑铜铡。”[②] 戏曲音乐中的波斯阿拉伯语，被考证的有八个[③]，如撒娄、吐吐麻食、土木八、鸦鹘（石）、答思叭儿等。现举数例如下：“远的破开步将铁棒飐，近的顺着手把戒刀钐。有小的提起来将脚尖足庄，有大的扳下来髑髅勘。”[④] 王骥德的《新校注古本西厢记》曰：“‘髑髅’作‘撒髅’，方言调侃谓头也。”这里“撒髅”与撒娄同音，意为同义；“小人江西人氏，姓张名保，因为兵马嚷乱，遭驱被掳，来到回回马合麻宣差衙里，往常时在侍长行为奴作婢。他家里吃的是大蒜臭韭，水答饼，秃秃茶食。”[⑤] 秃

① 方龄贵：《关于〈吊琵琶〉剧中的蒙古语》，《云南教育学院学报》1997 年第 4 期。

② （明）臧晋叔编：《元曲选》，北京：中华书局 1958 年版，第 1381 页。

③ 此八个波斯阿拉伯语及举例均引自方龄贵：《元明戏曲中的波斯阿拉伯语》，《云南师范大学学报》（哲学社会科学版）1997 年第 3 期。

④ （元）王实甫：《西厢记》第二本楔子惠明唱白鹤子曲，见隋树森编：《元曲选外编》，北京：中华书局 1959 年版，第 259 页。

⑤ （元）杨显之：《郑孔目风雪酷寒亭》剧第三折张保白，见（明）臧晋叔编：《元曲选》，北京：中华书局 1958 年版，第 1008 页。

秃茶食，即吐吐麻食，是回族一种酸味面条汤类食品；“‘经历，拿那土木八来。’经历白：‘有。’令人拿过那厨子来。［厨子跪科］回回官人白：‘兀那厨子，圣人言语，着俺这八府宰相在此饮酒，你安排的茶饭，都不好吃。’”[①]土木八就是大厨；“小官姓陈名琳，现为宋朝一个穿宫内使，一生近贵，半世随朝，谢圣恩可怜，赐一套蟒衣海马，系一条玉带纹犀，戴一顶金丝织成帽子，嵌的是鸦鹘石。”[②]鸦鹘石即宝石的意思；“我则见锦衣帐前喧，他每笙歌排着管弦，我则见几员土实番官都将答思叭儿头上缠。”[③]答思叭儿是穆斯林的头巾、手帕、手巾的意思。关于戏曲音乐中的蒙古语汇有一百一十四个之多[④]，如：“奴末赤”指弓手；“哈剌赤”指勇敢强悍的兵士；“莎可只”中“莎可”是骂人的意思，“‘只’应看作是蒙古语动词词干‘莎可’之后的语法附加成分”[⑤]。其他音乐中的蒙古语如“倒剌戏”中的“倒剌”意为唱歌。元诗人张昱的《塞上谣》诗句中“胡姬二八貌如花，留宿不问东西家。醉来拍手趁人舞，口中合唱阿剌剌”[⑥]的“阿剌剌”就是蒙古语。又如京师角妓一分儿所作［沉醉东风］中“红叶落火龙褪甲，青松枯怪蟒张牙。可咏题，堪描画，喜觥筹。席上交杂。答剌苏，频斟入，礼厮麻，不醉呵休扶上马”，这里的“答剌苏”就是蒙语，意为酒。类似于这样的例子不胜枚举，在当时的汉语中加入其他民族的词语是非常普遍的做法。由于蒙古族是元朝的统治者，蒙语自然成为其他民族学习的语言，当时的人们大多能听懂蒙语，更甚者还会说蒙语，那么在音乐唱词中夹杂蒙语就不是什么稀奇的事情了。

---

① （元）无名氏：《延安府》剧第二折回回官人白，见隋树森编：《元曲选外编》，北京：中华书局 1959 年版，第 914 页。

② （元）无名氏：《抱妆盒》剧楔子正末扮陈琳白，见（明）臧晋叔编：《元曲选》，北京：中华书局 1958 年版，第 1456 页。

③ （明）郭勋辑：《四部刊续编·集部·雍熙乐府·第三册》卷 13《斗鹌鹑》，上海：上海书店出版社 1934 年版，第 407 页。

④ 方龄贵：《元明戏曲中的蒙古语》，上海：汉语大词典出版社 1991 年版，第 303 页。

⑤ 赵文工：《关于元明戏曲中的两个蒙古语词》，《内蒙古大学学报》（人文社会科学版）2000 年第 6 期。

⑥ （元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 24 页。

第四章　元大都戏曲音乐

第一节　元大都杂剧

一、概览

“辽金元时期是中国戏剧形成发展的重要时期，也是礼乐文化与汉族统治从遭受挫折至失落的过程。封建政权是其统治思想及礼乐文化的载体，当千余年来一以贯之的汉族统治瓦解、摧毁时，坍塌的不仅是一种政权组织，还有一种禁锢积淀更为长久的思想传统。”[①] 正是在这种长期积淀和禁锢的思想传统被瓦解、摧毁，并随之坍塌之后，一种在一个立国不到百年的少数民族统治的封建王朝里，迅速崛起、骤起繁荣而又遽然衰微的艺术种类——元杂剧诞生了。明代戏剧理论家王骥德言道：“是此窍由天地开辟以来，不知越几百千万年，俟夷狄主中华，而于是诸词人一时林立，始称作者之圣。呜呼异哉！”[②] 同时，元杂剧诞生在一个阶级矛盾和民族矛盾都异常尖锐的时代，也决定了其为平民代言的大众品格。杂剧作品首先为平民喜爱，起源在民间，兴盛在民间。

元杂剧的兴盛集中体现在大都地区杂剧艺术的繁荣上，无论从作家创作水平和数量上，还是从表演人员素质上都反映出这一点。元杂剧之所以选择大都作为它发展的中心，这和大都是全国的统治中心不无关系。恩格斯曾说：“凡德意志人给罗马世界注入的一切有生命力的带来生命的东西，都是野蛮时

---

① 刘祯：《元大都杂剧勃盛论》，《文艺研究》2001 年第 3 期。

② （明）王骥德著，陈多、叶长海注译：《王骥德曲律》，长沙：湖南人民出版社 1983 年版，第 188 页。

代的东西。的确，只有野蛮人才能使一个在垂死的文明中挣扎的世界年轻起来。”① 而大都刚好处于那个“在垂死的文明中挣扎的世界”的中心上，而使这个世界“年轻”的是精神层面的解放、人的相对自由和在这种状态下所表现的艺术。在元朝看来，这种艺术就是以大都为中心发展的元杂剧。

元杂剧在思想内容和艺术形式方面都无不体现出“一代之文学”的时代特征，以大都为中心的前期杂剧就充分体现了这一时代特征，因此，可以说大都的杂剧集中表现了元杂剧兴盛与生动的一面。这不仅表现在数量众多作家的作品出自此地，还表现在技艺精湛的杂剧表演艺人在此汇集。

表6　元杂剧作家分布表

城市	西京	太原	平阳	绛州	大都	涿州	保定	真定	大名	漳德	棣州	济南	东平	益都	京兆	洛阳	汴梁	亳州
人数	1	2	5	1	20	2	2	2	2	2	1	2	4	1	1	1	2	1

表7　在大都②生活和工作的杂剧作家及其作品

作　者	籍　贯	创作作品数量	传世作品数量③	大都刊本④	传世乐谱数量	备　注
关汉卿	大　都	66	全 18 残 3	《关张双赴西蜀梦》	全 5 折单曲 19	《关大王独赴单刀会》在杭州刊印
马致远	大　都	15	全 7 残 1		全 1 折单曲 45	
王实甫	大　都	14	全 3 残 2		全 21 折单曲 9	
王仲文	大　都	10	全 1 残 1			
杨显之	大　都	8	全 2		单曲 3	
纪君祥	大　都	6	全 1 残 1		单曲 1	
费唐臣	大　都	3	全 1		单曲 5	费君祥的儿子
张国宾	大　都	4	全 3	《相国寺公孙汗衫记》	全 4 折单曲 5	喜时营教坊管勾
孙仲章	大　都	1			全 1 折单曲 1	

① ［德］马克思、恩格斯著，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯选集》（第 4 卷），北京：人民出版社 1972 年版，第 153 页。

② 所列作家包括大都六县：大兴、宛平、良乡、永清、宝坻、昌平；十州：涿州、霸州、通州、蓟州、漷州、顺州、檀州、东安州、固安州、龙庆州。

③ 只列传世的作品数量，乐谱见刘崇德：《元杂剧乐谱研究与辑译》，石家庄：河北教育出版社 2003 年版。

④ 选自徐沁君校点：《新校元刊杂剧三十种（全 2 册）》，北京：中华书局 1980 年版。剧名前称“大都新编”者三种、“大都新刊”者一种。

（续上表）

作　者	籍　贯	创作作品数量	传世作品数量	大都刊本	传世乐谱数量	备　注
石子章	大　都	2	全1残1			
赵明道	大　都	2	残1			教坊管勾
李宽甫	大　都	1				
秦简夫	大　都	5	全3		单曲1	
李仲章	大　都	2				
费君祥	大　都	1				
梁进之	大　都	2				
李子中	大　都	2				
李时中	大　都	合作1				元贞书会成员
庾天锡	大　都	15				
曾　瑞	大　都	1	全1		单曲5	
高茂卿	涿　州	1				
王伯成	涿　州	2	全1			《李太白贬夜郎》在杭州刊印
刘士昌	宛　平	2				
红字李二	京　兆	6				刘耍和女婿
高文秀	东　平	32	全5残1		全1折单曲7	东平府学生员
赛景初	西　域	未　详				官至中书左丞
赵子祥	未　详	3				元贞书会成员
郑廷玉	漳　德	23		《楚昭王疏者下船》	全2折单曲2	作品在大都刊印
赵敬夫	漳　德	3				教坊官
孔文卿	未　详	1		《东窗事犯》		作品在大都刊印
范居中	杭　州	1				随父亲入大都
花李郎	未　详	5	残3		单曲12	刘耍和女婿

表 8　以杂剧闻名的大都艺人

姓　名	《青楼集》之评价
珠帘秀	杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙
顺时秀	杂剧为闺怨最高，驾头、诸旦本亦得体
南春宴	长于驾头杂剧，亦京师之表表者
周人爱	京师旦色，姿艺并佳
司燕奴	精于杂剧，声名与朱、郭相颉颃
班真真	亦擅（杂剧）一时之妙
程巧儿	亦擅（杂剧）一时之妙
李赵奴	亦擅（杂剧）一时之妙
天然秀	闺怨杂剧，为当时第一手，花旦、驾头，亦臻其妙
国玉第	长于绿林杂剧，尤善谈谑，得名京师
玉莲儿	尤善于文揪握槊之戏，尝得待于英庙，由是名冠京师
赛帘秀	珠帘秀之高弟，……声遏行云，乃古今绝唱
连枝秀	京师角妓
和当当	在京师曾接司燕奴排场，由是江湖驰名，老而歌调高如贯珠
大都秀	善杂剧，其外脚供过亦妙
孙秀秀	都下小旦色。……京师谚曰“人间孙秀秀，天上鬼婆婆”

上方各表反映出，元朝的杂剧作家可以考证到的有五十二人，这其中确切为大都的作家（包括本地作家和外地来都作家）有三十二人，有乐谱遗存下来的作家不到一半，仅十三人。以杂剧闻名于世的大都艺人共计十六人，占大都艺人总数的百分之三十。

大都杂剧在思想内容、艺术形式方面作为“一代之文学”的时代特征体现得十分充分。从时间上划分，以前期杂剧为代表；从流行区域看，以大都杂剧为主体。所以，“大都杂剧体现了‘元曲精神’，某种意义上可以说大都杂剧即元杂剧”[①]。

大都杂剧最显著的特征就是以民为本的思想表现。“民本思想的核心在于它是以民间、下层社会的思想、眼光和价值取舍评判是非，而非士夫文人的。”[②] 前期大都杂剧之所以有巨大的生命力，是因为杂剧的故事情节来源于下层社会，反映了社会底层人民的喜怒哀乐和悲欢离合等多方位的感情思想，

① 刘祯：《大都杂剧的美学特征》，《北京社会科学》2000 年第 2 期。

② 刘祯：《大都杂剧的美学特征》，《北京社会科学》2000 年第 2 期。

杂剧演出所表达的思想内容引起了百姓强烈的共鸣，才得到了人民大众的欢迎和支持。到了后期杂剧从大都的中心转入杭州之后，北杂剧就渐渐走向伦理化、功利化了，失去了人民大众的支持，脱离了普通人的生活，逐步走向衰落，从而被另一种适合大众口味的艺术种类所代替。

大都杂剧具备三个特点。第一，鲜明的“俗文化”特征。王国维认为：“古代文学之形容事物也，率用古语，其用俗语者绝无。又所用之字数亦不甚多。独元曲以许多衬字故，故辄以许多俗语或以自然之声音形容之。此自古文学上所未有也。”[1] 第二，刚劲豪迈、跌宕雄健的风格。这种风格主要是通过大都杂剧作家的创作体现出来的，因而刚劲与跌宕是大都杂剧的本色传达。从历史积淀、地域传统、民族融合和蒙古新政治、新文化统治来看，这种风格的形成与大都有着密不可分的关系，是大都杂剧创作特色和审美风格的强化与突显。它不仅体现在音乐旋律、语言文字上，更表现在思想感情的传达上，也正是这种共同的思想感情形成了大都杂剧独特的风格。第三，多样化的搬演形式。据王诗昌[2]统计，搬演形式共有七种，大都杂剧适用五种。第一种混合搬演形式，就是将各种技巧混合在一起，同台演出。这种搬演形式的特点就是具有随意性和多样性，各个部分的节目没有实质性的联系，所以表演起来轻松方便。第二种或组合或穿插搬演形式，是将不同的戏曲剧种，如院本与北杂剧或组成一台演出或将院本穿插在杂剧中进行演出。组合的搬演形式把院本和杂剧放在同等重要的地位，先院本重在诙谐的“做”，后杂剧重在抒情的“唱”，二者在舞台上平分秋色、相映成趣；穿插的搬演形式以杂剧为主，插入与剧情有关的院本段子，这样的搬演形式在元初期还可以见到，到后来杂剧代替了院本，组合式的搬演就悄然退出舞台了。第三种间歇搬演形式，就是在搬演一本北杂剧的过程中，每演一段（折），暂停，插演其他技艺，作为间歇的调剂。这些插入的技艺，都是杂技、舞蹈，并不表演故事情节，且游离于剧情之外。如果间歇时间安排不当，插入的歌舞、杂技则不能调动观众的情绪，对正剧的演出事倍功半。第四种全本搬演形式，就是专演北杂剧全本戏，除全本戏作为正戏之外，还有按序列的演出程序，如“参场”“开呵”“打散”等。元世祖至元二十八年（1291），路岐乐工至绵州，搬演大都人庾天锡所作《鸡鸣度关》杂剧，使用的就是这种搬演形式，直到明代全本搬演形式依然风靡。第五种饶戏搬演形式，所谓“饶”，宋元时代已有此

---

① 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社 2002 年版，第 85、87 页。

② 以下形式均引自王诗昌：《试论北杂剧搬演形式》，《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）1996 年第 3 期。

语，即“找、外加”[1] 的意思，就是说，在正戏之外，再加演个节目。所加演的饶戏，一是不可太长，二是要考究与正戏的搭配，三是要有艺术特色。

二、三大家及其作品

在元朝前期诸多杂剧作家中，有四位大师级的作家值得详说：关汉卿、王实甫、白朴、马致远，即“元曲四大家”。此四人的作品使元曲创作的水平达到了前所未有的高度，是元曲走向成熟的重要标志。关、王、白、马四人当中，除白朴以外，其他三人均在大都城工作和生活。这三位作家是大都杂剧的代表人物，他们作品的风格特点虽然各不相同，但都引领了北杂剧创作的一代风范，即所谓的“三家鼎盛，矜式群英”[2]。

1. 关汉卿

关汉卿的创作十分宏富，总共创作六十六种剧，今存十八种全本，三种残本，题材分为三类，即社会剧、爱情婚姻剧和历史剧。全本如下：《关张双赴西蜀梦》《闺怨佳人拜月亭》《钱大尹智宠谢天香》《杜蕊娘智赏金线池》《望江亭中秋切鲙旦》《赵盼儿风月救风尘》《邓夫人苦痛哭存孝》《关大王独赴单刀会》《温太真玉镜台》《钱大尹智勘绯衣梦》《诈妮子调风月》《感天动地窦娥冤》《状元堂陈母教子》《包待制三勘蝴蝶梦》《刘夫人庆赏五侯宴》《包待制智斩鲁斋郎》《尉迟恭单鞭夺槊》《山神庙斐度还带》。残本三种：《唐明皇哭香囊》《公孙汗衫记》《孟良盗骨》。今存乐谱全折五折，单曲十九首。这其中为大都刊印的有《关张双赴西蜀梦》《闺怨佳人拜月亭》《诈妮子调风月》，杭州刊印的有《关大王独赴单刀会》，可见其作品流传之广泛，不愧其杂剧班头的地位。关汉卿的所有作品都具有很强的现实性，深刻地揭露了元朝社会政治制度的黑暗，官吏的腐败，特权阶级的横行霸道和下层群众水深火热的生活命运。同时也表达了对封建最高统治者的控诉，以及对封建秩序的怀疑，尤其反映了广大受压迫妇女的痛苦和理想，从而把作品的思想意义提高到一个新的认识高度，曲折地表现了当时的时代精神，成为杂剧批判精神向前突破的一个标志。

其实当时的人们早已经对关汉卿的为人及其所取得的成就有了清醒的认识。元末明初《〈录鬼簿〉续编》的作者贾仲明在《凌波仙》挽曲中写道：“珠玑语唾自然流，金玉词源即便有，玲珑肺腑天生就。风月情，忒惯熟，姓

---

① 西湖老人《繁胜录》中也有这样的说法：北瓦卖熟肉，吃不完，“皮骨饶（外加）荷叶裹归”。

② 吴梅：《中国戏曲概论》，台北：广文书局有限公司1980年版，第29页。

名香，四大神州。驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头。”大都的人们也把关汉卿的创作水平作为衡量当时作家的标准，如把东平府生员称为“小汉卿”，把创始南北合套的钱塘人沈和甫称为“蛮子汉卿”等，都说明了关汉卿高超的创作技巧和取得的艺术成就。关汉卿对戏曲音乐的最大贡献莫过于对北曲创法的最早完备。元人周德清的《中原音韵》说：“乐府之盛、之备、之难，莫如今时。……其备则自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调。”① 到了明朝，王骥德《曲律》也说：“作北曲者，如王、马、关、郑辈，创法甚严。终元之世，沿守惟谨，无敢逾越。”② 从关汉卿众多的作品中可以反映出他在创作的早期对北曲创法的摸索，他有一本五折的《刘夫人庆赏五侯宴》，其中曲牌联缀的固定套法体现出早期杂剧创作的不稳定性，直到他的代表作《感天动地窦娥冤》的面世才标志着杂剧创作的完备。正因为如此，明初宁献王朱权的《太和正音谱》中说道：“关汉卿之词，如琼筵醉客。观其词语，乃可上可下之才，盖所以取者，初为杂剧之始，故卓以前列。”此话虽然否定了关汉卿的用词，但肯定了关汉卿是“初为杂剧之始”，是符合历史实际的。

关汉卿在创作之余，还经常登台表演作品，“关汉卿辈争挟长技自见，至躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活偶倡优而不辞者”③，可为证。

2. 马致远

马致远的人生道路崎岖坎坷，使得他晚年以隐居的生活来消极抵抗朝廷，但是曲折的人生经历却带给马致远开阔的创作思路和丰富的创作内容。根据文献资料可知，马致远创作杂剧共十五种，今存全本七种如下：《江州司马青衫泪》《半夜雷轰荐福碑》《太华山陈抟高卧》《破幽梦孤雁汉宫秋》（明万历顾曲斋刊《古杂剧・汉宫秋》）《吕洞宾三醉岳阳楼》《马丹阳三度任风子》《开坛阐教黄粱梦》；残本一种为《刘阮误入桃园洞》。其他还有《大人先生酒德颂》《风雪骑驴孟浩然》《冻吟诗踏雪寻梅》《吕太后人彘戚夫人》《王祖师三度马丹阳》《孟朝云风雪岁寒亭》《吕蒙正风雪斋后钟》七种全佚。从流传下来的作品中可以明显感受到马致远对神仙道化剧创作的格外偏爱，十五种剧目中有五种是神仙道化剧《太华山陈抟高卧》《吕洞宾三醉岳阳楼》《马丹阳三度任风子》《开坛阐教黄粱梦》《王祖师三度马丹阳》，除了《王祖师

① 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成・第1集》，北京：中国戏剧出版社1959年版，第175页。

② （明）王骥德著，陈多、叶长海注译：《王骥德曲律》，长沙：湖南人民出版社1983年版，第192页。

③ 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成・第3集》，北京：中国戏剧出版社1959年版，第10页。

三度马丹阳》佚失之外，其他四种均有全曲。因此，在贾仲明《凌波仙》挽曲中马致远被称为“马神仙”，他的神仙度脱杂剧开创了元朝此类剧种的先河。元朝曲家钟嗣成在《录鬼簿》中指出，马致远是在大都中得到大家公认的“曲状元”。他的音乐中具有强烈的抒情感，开创了以剧中人物、故事和戏剧冲突及其结果的描写来表现情节的代言体戏剧的抒情性写法。《破幽梦孤雁汉宫秋》《半夜雷轰荐福碑》《江州司马青衫泪》《马丹阳三度任风子》等剧目的音乐中就加入了作者主观的思想感情。如《马丹阳三度任风子》第二折任屠户的唱词“高山流水知音许，古木苍烟入画图。学列子乘风，子房归道，陶令休官，范蠡归湖”[①]。体现了马致远对隐士保持气节的赞扬。虽然这些主观的描写有时是牵强的和随意的感情抒发，但是仍不失为一种不同于传统写法的创新做法。

3. 王实甫

王实甫是元杂剧创作队伍中以《西厢记》闻名于世的优秀作家，元末戏曲家贾仲明在《凌波仙》挽曲中赞扬他“作词章，风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇《西厢记》天下夺魁”。他的杂剧创作也非常丰富，共作杂剧十四种，今存全本三种：《西厢记》《破窑记》《丽春堂》，残本二种：《芙蓉亭》与《贩茶船》，乐谱留存有全折二十一折，残曲九曲。

在元朝的时候，人们已经注意到了王实甫及其《西厢记》的艺术成就，并且把这些成就与经验运用到当时的杂剧创作当中来，这样促进了杂剧艺术的进一步成熟。王实甫《西厢记》中的北曲在每次演出时都获得巨大的成功，因此一些戏曲家就以此为范例，作为编创北曲的准绳。由元朝音韵学家周德清编纂的《中原音韵》一书就多以《西厢记》中的曲子为例，来说明乐府的用韵、作词法、定格等作曲法。如《西厢记》第一本第三折中的［麻郎儿·幺篇］“忽听、一声、猛惊”就是特殊的“六字三韵”，“今宵欢庆，软弱莺莺可曾惯经”的全曲就是作为［仙吕·四边静］的“定格”范例出现的。另外，从音乐结构上来说，王实甫突破了杂剧一本四折的固定模式，创造了五本二十一折的超长剧本写作模式；从演唱形式上来看，《西厢记》也打破了一人主唱的规定，而且如此的鸿篇巨制也不可能限定从头至尾都由一人来演唱，这既不符合演员自身的生理机能，又极易使观众产生听觉疲劳。以上几点都是王实甫在实践过程中的优秀创新，他在充分发挥自己艺术才能的同时，又调动一切可以用来表达戏剧情节的艺术手段，为杂剧艺术的繁荣添砖加瓦。王实甫的作品成为元朝杂剧中的一枝独秀，给戏曲音乐增色不少。

---

① （明）臧晋叔编：《元曲选》，北京：中华书局1958年版，第1675页。

三、其他文人及其作品

1. 大都本地文人及其作品

根据前文表7，属于大都城，且包括六县十州的杂剧作家共二十三人，其中不仅包括王国维《宋元戏曲史》中所列十九人，还包括秦简夫、李仲章、刘士昌、高茂卿四人。《录鬼簿》中记载到李仲章和秦简夫也都是大都人，刘士昌和高茂卿为大都六县十州中的宛平人和涿州人。这二十三人当中大多数为一期作家[①]，唯有曾瑞是二期作家，秦简夫为三期作家。同时，大都本地文人对戏曲艺术的贡献是较为可观的，从文献记载的人数看来，占杂剧辉煌发展的第一期作家总人数的百分之六十多，可见其贡献之大。大都本地文人创作杂剧共计一百六十六种，现今流传下来全剧四十二种，残曲十首，有乐谱流传的全折三十二折，已经不到创作作品总数的百分之二十了，可见作品佚失之严重。

石子章，作杂剧两种，今存全剧《秦翛然竹坞听琴》，残剧《黄桂娘秋夜竹窗雨》，以描写男女爱情故事为主。

杨显之，关汉卿的“莫逆之交”，关每作完新剧都与杨讨论，而杨则有中肯的意见给关，于是杨显之就有了“杨补丁”的外号。他作杂剧八种，今存《临江驿潇湘秋夜雨》与《郑孔目风雪酷寒亭》两剧，均为家庭变故剧。与酷寒亭相关的故事多见于杂剧之中；杂剧《临江驿潇湘秋夜雨》在南戏中有情节略同的《崔君瑞江天暮雪》，名字相同的《临江驿》，充分体现了杂剧对南戏较大的影响，以及当时固定故事情节发展的模式和真实的社会现实反映。

王仲文，作杂剧十种，今存公案戏全剧《救孝子贤母不认尸》，残剧《诸葛亮秋风五丈原》。

纪君祥，作杂剧六种，今存全剧《赵氏孤儿大报仇》，残剧《陈文图悟道松阴梦》，且《赵氏孤儿大报仇》从诞生之日起就产生了巨大的社会影响，南戏也有同名的戏剧《赵氏孤儿报冤记》。

张国宾，作历史剧《汉高祖衣锦还乡》《薛仁贵衣锦还乡》《相国寺公孙汗衫记》《严子陵垂钓七里滩》。作者十分熟悉元朝社会的市井生活，尤其对市井下层人民的穷困生活描写得更是逼真动人。

王伯成，作杂剧两种，今存《李太白贬夜郎》。

曾瑞，作《留鞋记》一种，作者将自己一段悖逆礼教的生活体验融入其

① 关于杂剧作家的分期问题参见王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社2002年版，第75页。

中，表现了其进步的思想。就《留鞋记》中矛盾冲突的展开和解决以及人物形象的塑造来说，具有创新的特点，全剧反映了大都市民追求爱情自由的强烈意识。

秦简夫，作杂剧五种，今存《东堂老劝破家子弟》、历史剧《义士死赵礼让肥》《陶贤母剪发待宾》。《东堂老劝破家子弟》是他作品中最有名的一部杂剧，塑造了东堂老“李实”这个形象，为本剧增添了耀眼的艺术光辉，秦简夫因此在元杂剧历史上有了一席之地。此剧的语言本色行当很适合舞台演出，它的曲词被贾仲明评价为“壮丽无敌”。

费君祥，作《菊花会》。

费唐臣，费君祥的儿子，作杂剧三种，今存《苏子瞻风雪贬黄州》。

孙仲章，作《勘头巾》。

赵明道，作《牡丹亭》《范蠡归湖》。

李仲章，作《白头吟》《遗雨文书》。

李宽甫，作《问牛喘》。

梁进之，作《进梅谏》旦本《于公高门》。

李子中，作《弑齐君》《韩寿偷香》。

李时中，与马致远等合作《黄粱梦》。

庾天锡，作《骂上元》《兰昌宫》《凌波梦》《霓裳怨》《华清宫》《丽春园》《蕋珠宫》《薦马周》《琵琶怨》《锦帆舟》《清陵台》《遇云英》《买臣负薪》《鸡鸣度关》《周处三害》。

2. 大都的外地文人及其作品

除了大都本地的剧作家之外，外地来大都的作家群体也不可小觑，他们或者是因为当官，或者是因为出游等各种原因在大都定居，为大都的戏曲事业作出应有的贡献。目前可以考证的外地来大都居住生活过的杂剧作家共九人，南戏作家邓聚德一人，而实际来都的剧作家应不止上面的数字，否则根本无法形成大都这个戏曲音乐的中心城市。

高文秀，东平人，早卒，都下人称“小汉卿”，可见其在大都的影响力非常大。所作杂剧三十二种，《黑旋风双献功》是他最有名的剧目，《好酒赵元遇上皇》《刘玄德独赴襄阳会》、历史剧《须贾大夫谇范叔》《保成功径赴渑池会》《周瑜谒鲁肃》有残曲流传。《黑旋风双献功》中李逵扮演农家人和牢头的对话充分体现了作者较为熟悉农村的生活，对人物的描写十分逼真感人。他的作品揭示了一定的社会现实，反映了元朝社会特殊的社会背景。

郑廷玉，漳德人，作杂剧二十三种，其数量仅次于关汉卿和高文秀，流传至今的有《楚昭王疏者下船》《布袋和尚忍字记》《宋上皇御断金凤钗》《包龙图智勘后庭花》《看钱奴买冤家债主》。公案戏《包龙图智勘后庭花》

和讽刺喜剧《看钱奴买冤家债主》最为有名。元明之际，有《后庭花》故事的南戏流传。

花李郎，教坊刘要和的女婿，并且和马致远等人共同合作编写了神仙道化剧《黄粱梦》，《黄粱梦》第三折是花李郎编写的。独自撰写有全剧《酷寒亭》《莽张飞大闹相府院》，残剧《勘吉平》和《钉一钉》。

红字李二，京兆人，也是教坊刘要和的女婿。独自撰有全剧《病杨雄》《板踏儿黑旋风》《折担儿武松打虎》《全火儿张弘》《窄袖儿武松》。与马致远等人合作《黄粱梦》一剧，其中第四折为红字李二编写。

赵子祥，作《害夫人》《崔和檐生》《石守信》。

赵敬夫，漳德人，作《错立身》《武王伐纣》《张果老》。

孔文卿，平阳人，作《东窗事犯》。

没有文人在大都大量的创作和积极的参与演出，就没有大都杂剧的繁盛，失去了文人的创作，杂剧无从发展。虽然遭受不公待遇，无法走上仕途并不是所有作家乐意的事情，甚至充满痛苦，像关汉卿就狂放不羁、玩世不恭，以嬉笑怒骂的创作来表达自己的愤世和抗争，但对于杂剧来说却是难得的幸运。这些低落的文人创作出杂剧的固定模式，一本四折的基本曲式结构、曲牌联套的音乐衔接方式、固定的伴奏乐器等，同时又将各种民间艺术如滑稽表演、武术杂技、民间歌舞融汇于杂剧艺术之中，并使之日臻完善。

四、杂剧中的音乐

大都杂剧曲谱遗失严重。据统计，大都杂剧有乐谱流传下来的作品有全折三十五折，单曲一百一十五首，仅占总数极少的一部分。根据这些流传下来的大都杂剧曲谱，可以从宫调、曲牌、联套演唱形式及舞台表演等四个方面窥探大都杂剧音乐的特点。

1. 宫调

“在我国古代音乐中，按照十二律吕与宫商七音配合的理论，共有十二个宫、七十二个调的八十四宫调，实际上就是八十四调。”① 每一个宫调代表了一系列的音组以及音高，同时带有一定的感情色彩。这在元朝燕南芝庵的《唱论》中有专门的论述，这里不加赘述。可是八十四调并不是个个都用，唐朝燕乐使用二十八宫调，到了南宋仅用十九宫调，而在李玉的《北词广正谱》中，元杂剧的北曲就只有十七个宫调了。这十七个宫调为：黄钟、正宫、仙吕、南吕、中吕、道宫、大石、小石、般涉、商角、高平、揭指、宫调、商

---

① 刘崇德：《元杂剧乐谱研究与辑译》，石家庄：河北教育出版社2003年版，第1页。

调、角调、越调、双调。“其中宫调、角调、商角调为元人妄易，揭指调有目无辞，因而北曲实际也只十三个宫调。”[①] 而且在所有元杂剧使用的十三个宫调中，大都作品只使用了七个宫调，其中以双调最为常用，有十二折使用；其次为仙吕调和南吕调，各有十折使用；再次为正宫调，有八折使用；之后为中吕调，有六折使用；接下来是越调，有三折使用；最不常用的是黄钟调、大石调和商调，各有一折使用。

2. 曲牌

“曲之调名今俗曰牌名。”[②] “曲牌就是曲谱，剧作家倚声填词，组成套曲。”[③] 元杂剧的故事发展结构，也可以说是音乐结构，基本上是一本四折，但也有一些例外，如《西厢记》是五本二十一折。其中一套曲即一折，一折只能用一个宫调的曲牌，不可以使用或者转到其他宫调的曲牌。元人陶宗仪记录了元杂剧各宫调的曲牌数量，如下：正宫五十四章[④]，黄钟三十三章，南吕三十九章，中吕三十八章，仙吕六十一章，商调五十章，大石三十五章，双调一百三十三章，越调三十八章，共计五百十六章。这些曲牌的来源不同，分别产生自唐宋词、诸宫调、大曲三个不同的音乐种类[⑤]，除此以外，一些曲牌名具有明显的少数民族风味，则说明其音乐来自北方少数民族或西域外国。

大都杂剧音乐中使用曲牌的情况如下。双调三十八个曲牌：[新水令]、[驻马听]、[胡十八]、[沽美酒]、[太平令]、[沉醉东风]、[庆东原]、[雁儿落]、[得胜令]、[搅筝琶]、[步步娇]、[收江南]、[豆叶黄]、[夜行船]、[小将军]、[殿前欢]、[川拨棹]、[梅花酒]、[七兄弟]、[离亭宴煞]、[五供养]、[一锭银]、[醉娘子]、[阅金经]、[落梅风]、[忽都白]、[唐古歹]、[拨不断]、[水仙子]、[太清歌]、[鸳鸯丝]、[捣练子]、[乱柳叶]、[小阳关]、[清江引]、[碧玉箫]、[镇江回]、[骤雨打新荷]；仙吕宫二十五个曲牌：[混江龙]、[村里迓鼓]、[元和令]、[上马娇]、[胜葫芦]、[后庭花]、[柳叶儿]、[点绛唇]、[油葫芦]、[天下乐]、[金盏儿]、[醉终天]、[醉雁儿]、[一半儿]、[端正好]、[哪吒令]、[鹊踏枝]、[寄生草]、[忆王孙]、[瞿州情]、[六幺序]、[玉花秋]、[金菊香]、[梧叶儿]、[挂金索]；南吕宫十一个曲牌：[一枝花]、[梁州第七]、[贺新郎]、[草池春]、

---

① 张正学：《宋元南戏对元人杂剧的影响》，《天津师范大学学报》（社会科学版）2001年第3期。

② （明）王骥德著，陈多、叶长海注译：《王骥德曲律》，长沙：湖南人民出版社1983年版，第70页。

③ 李春祥：《元杂剧史稿》，开封：河南大学出版社1989年版，第68页。

④ 元人叫曲为章，即有五十四个曲牌。

⑤ 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社2002年版，第64页。

［牧羊关］、［红芍药］、［菩萨梁州］、［水仙子］、［乌夜啼］、［玄鹤啼］、［梧桐树］；正宫十个曲牌：［端正好］、［滚绣球］、［穷河西］、［倘秀才］、［伴读书］、［笑和尚］、［耍孩儿］、［货郎儿］、［叨叨令］、［哨遍］；中吕调三十个曲牌：［粉蝶儿］、［醉春风］、［十二月］、［尧民歌］、［石榴花］、［上小楼］、［迎仙客］、［快活三］、［朝天子］、［红绣鞋］、［剔银灯］、［蔓菁菜］、［翠盘秋］、［满庭芳］、［倘秀才］、［灵寿杖］、［滚绣球］、［伴读书］、［笑和尚］、［叫声］、［白鹤子］、［迓鼓儿］、［鲍老儿］、［耍孩儿］、［斗鹌鹑］、［红芍药］、［四边静］、［普天乐］、［脱布衫］、［小梁州］；越调十五个曲牌：［斗鹌鹑］、［络丝娘］、［紫花儿序］、［小桃红］、［三台印］、［调笑令］、［金蕉叶］、［耍三台］、［青山口］、［秃厮儿］、［圣药王］、［麻郎儿］、［东原乐］、［绵搭絮］、［拙鲁速］；黄钟三个曲牌：［醉花阴］、［刮地风］、［古水仙子］；大石调七个曲牌：［六国朝］、［卜金钱］、［怨别离］、［归塞北］、［擂鼓体］、［净瓶儿］、［玉翼蝉煞］；商调六个曲牌：［集贤宾］、［逍遥乐］、［梧叶儿］、［醋葫芦］、［凤鸾吟］、［浪里来煞］。

3. 联套

“元杂剧在音乐体制上是继承和发展了诸宫调用相同宫调的曲牌联套的形式，即套曲的体制。”[①] 大都的杂剧音乐也不例外，众多的曲牌以联套的形式有机地组合起来，形成固定的联套模式。每个剧本基本上以四折为定，一折为一套，用一个宫调，换折则换宫调。如关汉卿《关大王独赴单刀会》一折仙吕宫，二折正宫，三折中吕宫，四折双调。每折联套的规律基本上是固定的：“首折每用仙吕宫，次折常用南吕宫、时用正宫，三折多用中吕宫，四折多用双调，各折通用黄钟宫、越调、商调、大石调。”[②] 每个宫调的起调曲牌也较为固定，如双调以［新水令］起调，仙吕以［点绛唇］起调，南吕以［一枝花］起调，正宫以［端正好］起调，中吕宫以［粉蝶儿］起调，越调以［斗鹌鹑］起调，黄钟以［醉花阴］起调，大石调以［六国朝］起调，商调以［集贤宾］起调。除了上述固定的起调曲牌以外，仍有一些特殊的例子，如王实甫的《丽春堂》的第四折双调以［五供养］起调。

虽然一折中要由同宫调系统内的曲牌联缀成套，但仍有“借宫”的现象出现，“借宫”就是借用其他宫调的曲牌。如郑廷玉《包龙图智勘后庭花》第四折中吕宫就借用了正宫的［滚绣球］、［倘秀才］、［伴读书］、［笑和尚］曲牌，且［伴读书］、［笑和尚］的联缀顺序都没有改变，高文秀《黑旋风双献功》第一折正宫借用了般涉调的［哨遍］曲牌，马致远《江州司马青衫

---

① 刘崇德：《元杂剧乐谱研究与辑译》，石家庄：河北教育出版社2003年版，第6页。

② 蔡莹：《元剧联套述例》，上海：商务印书馆1933年版，第13页。

泪》第四折中吕宫则借用了越调的［斗鹌鹑］接起调曲牌［粉蝶儿］。另外还有商调借用正宫的［穷河西］曲牌，［水仙子］、［梧叶儿］、［红芍药］等曲牌也有被借用的情况，其中“正宫的［端正好］和仙吕宫的［端正好］是同名不同调的曲牌”①。

4. 演唱形式及舞台表演

根据出土文物和文字资料记载，大都杂剧的演出场所有瓦舍勾栏、寺院庙宇、酒楼茶肆、艺人住处，另有无固定场所、随处作场的被称之为“打野呵”的“路岐人”。城市中勾栏演出的具体情况在杜仁杰的［般涉调·耍孩儿］《庄家不识勾栏》套曲、高安道的［般涉调·哨遍］《嗓淡行院》和无名氏的《汉钟离度脱蓝采和》杂剧中有较为详细的描述，结合流传下来的大都杂剧总而归之，可窥其大概面貌：

（1）演唱与角色。大都的杂剧演唱形式基本上为一人主唱，有旦（女主角）本和末（男主角）本之分，一折为一场，通常四场表演一个完整的故事情节，主要由鼓笛和弦索伴奏。一人主唱的规定也有例外，如王实甫的《西厢记》就打破了这个规定。除了旦、末两个角色以外，杂剧的角色还有净、丑、杂三种。净和丑扮演反面角色，相互之间利用对方的缺点来开玩笑，表现滑稽、逗笑的场面。杂即是“表其人在剧中之地位”“品行之善恶”“气质之刚柔”② 的演员，有驾（皇帝）、孤（官员）、字老（老年男子）、卜儿（老年妇女）、邦老（惯匪）、细酸（秀才和士子）、魂旦（女鬼）、魂子（男鬼）等角色。在当时，杂剧的演唱技巧和理论已经非常成熟了，“发声运腔讲究起末、过度、攧落四节，还有停声、待拍、偷吹、拽棒、字真、句笃、依腔、贴调”等，运气有“偷气、取气、换气、歇气、就气”等复杂的技巧，直至达到“声要圆熟、腔要圆满”③ 的要求。

（2）表演与舞台。大都杂剧是程式化的表演。“所谓程式化，就是根据舞台艺术的特点和规律，把生活中的语言、动作提炼加工为唱念艺术和身段，并和音乐节奏相配合，成为形式上、技术上的规范和表现手段。”④ 日常生活中的动作如“坐”“跪”“嗟叹”\“把盏”等到了舞台之上就成为一种程式化，用一种模式代表了不同人可能作出的不同的样式。另外，如唱腔板式和曲调旋律也是一种程式化，这在前文已论述清楚。大都城的舞台实物形象已经荡然无存，但可以从其他地区保留下来的元朝戏台实物（图 14）和壁画推测出大都戏台的大概样子。这座舞楼坐落于山西省翼城县东南七千米的武池村乔

① 刘崇德：《元杂剧乐谱研究与辑译》，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 6 页。
② 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社 2002 年版，第 169 页。
③ （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 年版，第 335 页。
④ 李春祥：《元杂剧史稿》，开封：河南大学出版社 1989 年版，第 38 页。

泽庙内，于元泰定元年（1324）建成。虽在清朝进行过三次修葺，但仍不失元朝之风貌，其规模宏大，号称中国现留存下来的元朝舞楼之冠。据《中国音乐文物大系》介绍，此舞楼坐南面北，平面方形。面阔 9.4 米，进深 9.35 米，台高 1.4 米。前台及两侧前部敞开，左、右、前三面皆可观戏，台上无前后场之分。



图 14　元朝戏台实物图①

（3）勾栏与演员。大都的勾栏与元朝其他城市的勾栏应是一样的，是完整的建筑物，如现今的剧院一样，有大门，且有人把守收票，属于营业性质。《庄家不识勾栏》中写道："见一个人手撑着椽做的门，高声的叫 '请请'，……要了二百钱放过咱，入得门上个木坡……"② 具体勾栏的构造在第三章市井音乐中有详细的介绍。勾栏中的演员基本上以表演杂剧为生，通常演员之间都是亲戚关系，如《汉钟离度脱蓝采和》中李薄头说："俺哥是蓝采和，俺在这梁园棚内勾栏作场，这个是俺嫂嫂……姑舅兄弟王把色。" 虽说是一家人同在一个勾栏，但是竞争的压力仍旧很大，演员要不断学习新剧目、提升表演技能，以适应各种观众的口味，才可以在勾栏间的竞争中立于不败之地。

---

① 引自《中国音乐文物大系》总编辑部编：《中国音乐文物大系 · 山西卷》，郑州：大象出版社 1996 年版，第 137 页。

② 黄克、颜长珂、刘祯选释：《元曲精选》（一），北京：中国国际广播出版社 1995 年版，第 22 页。

第二节　从南戏到南北合套

一、南戏

1. 概览

元朝的南戏是在宋代南戏的基础上发展起来的，据中国科学院文学研究所《中国文学史》编者的统计，完整剧本流传至今的有十六种；在戏曲文献中存有片段曲文的共一百一十九种；仅留下剧本名目的有三十三种。其中有乐谱留传至今的元朝南戏剧本[①]有：《拜月记》《琵琶记》《荆钗记》《白兔记》《杀狗记》《张协状元》《孤儿记》《牧羊记》《寻亲记》《黄孝子寻亲记》《金印记》《三元记》《子母冤家》《留鞋记》《蟠桃会》《卧冰记》《史弘肇故乡宴》《朱文太平钱》《何推官》《李勉》《复落娼》《孟月梅》《孟姜女》《林招得》《李宝》《飘江楼》《风流合三十》《唐伯亨》《耿文远》《高汉臣》《鬼法师》《崔君瑞江天暮雪》《崔怀宝夜闻筝》《崔护传奇》《崔莺莺西厢记》《张浩》《张资鸳鸯灯》《燕子楼》《陈光蕊江流和尚》《锦香囊》《遇仙记》《东墙记》《木绵庵》《墙头马上》《赵普进梅谏》《刘文龙葵花镜》《刘孝女金钗记》《刘盼盼》《蒋爱莲》《蒋兰英生死夫妻》《蝴蝶梦》《郑孔目风雪酷寒亭》《磨勒盗红绡》《薛云卿》《赛金莲》《赛乐昌》《章台柳》《韩寿窃香记》《琼花女》《罗惜惜》《宝妆亭》《诈妮子》共六十二种，这其中保持元南戏基本面目的剧目仅有清陆贻典抄本《张协状元》、明成化本《白兔记》《琵琶记》三本，剩下的存本都经过明朝人的修改。

关于大都南戏的情况从史料中可以得知一二。“大概在南宋末年，戏文已流传到大都。……大都不但有戏文演出，而且在编撰和刊刻剧本了。”[②] 通过王国维在《宋元戏曲史》中的“戏文之名，出于宋元之间，其意盖指南戏”，便可以判断出戏文应为南戏无疑。同时在《新定九宫十三摄南曲谱》之《谱选古今传奇散曲集总目》中记载道：“《金鼠银猫李宝闲花记》，大都邓聚德著。……尚有《三十六锁骨戏文》。大都隆福寺刻本。”关于大都南戏的情况

---

① 据杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版，第 643 页《元南戏现存乐谱一览表》整理。

② 钱南扬：《戏文概论》，上海：上海古籍出版社 1981 年版，第 103 页。

史料中仅有上述寥寥数语，大多数的作家不能被确认是否曾在大都居住过，其作品是否在大都上演，但是可以肯定的是大都的南戏上演次数是非常多的，因为少数的演出不可能有刊印剧本的需求产生，只有大量的表演才会促使南戏有更多、更新的剧本面世来满足广大群众的娱乐需求。

元朝南戏的剧本都注有“元传奇”字样，其作品广泛吸收南方各种艺术形式的营养，以及元末昆山腔的演唱，这使得南戏在演唱、剧本结构、表演诸方面都更加丰富和成熟起来。元朝南戏作品中最为著名的就是被称为“四大南戏”的《荆钗记》《刘知远白兔记》《拜月亭记》（又称《幽闺记》）《杀狗记》和被称为“南戏之祖”的《琵琶记》，它们的写作模式是后世传奇的典范。

通过对南戏戏目的整理，发现南戏的作者多不著录，一些少数颇为著名的南戏剧本才有作者的名字流传下来，如号称“南戏之祖”的《琵琶记》的作者为高则诚，《杀狗记》的作者为元、明间人许�，《荆钗记》的作者为元人柯丹邱，《拜月亭》的作者为元人施惠。其他南戏作品有的只注明书会名字，或者作者不详，这和南戏的创作者多为民间艺人，且自编自演的事实不无关系。他们编撰剧本的目的是为了“娱人”，多注重形象生动的舞台表演和丰富曲折的故事情节，以此来吸引众多的观众，从而获得更好的经济效应。南戏表达的感情以下层民众的情感与愿望为主，以引起更多民众心灵上的共鸣和感情上的认同为目的。既然“南戏出自民间艺人之手，因此，其剧作则具有变异性的特征”①。所谓“变异”就是剧本自诞生之日起就处于演出—修改—再演出—再修改的不稳定中，作家和艺人在剧本的表演过程中会根据当时的经济效益和演员的表演特长、扮演的角色特征、特定的场合、观众的反应与要求对剧本进行适当的修改以增加剧作的欣赏性和票房。如《荆钗记》，现在留存的版本很多，有明嘉靖姑苏叶氏刻本、明万历富春堂刻本、万历继志斋刻本、李卓吾评本、屠赤水评本、明末毛氏汲古阁刻本等多种版本，各版本在曲文与故事情节上都存在着较大的差异。

元朝南戏题材内容以体现乱世中的个人遭遇、夫妻间的悲欢离合为多。原来在宋代非常盛行的负心婚变题材的剧本逐渐消失，题材的范围不断扩大，主题思想不断深入，作者的视野不断宽广，使得元朝南戏脱离了小家庭的呻吟，成为一种替下层人民代言，反映社会不平现实，反对封建礼教的呼喊。南戏的内容虽立足于南方的现实社会矛盾，但却对整个中华大地都具有普遍意义。如表现元朝宗教政策呈现畸形状态的《祖杰》；体现婚变内容的《王

① 俞为民：《论宋元南北戏曲之异》，《南京大学学报》（哲学·人文科学·社会科学版）2001年第1期。

魁》《赵贞女》《李勉负心》《崔君瑞江天暮雪》《张协状元》《陈叔文》等。折射元朝上层知识分子精神面貌的作品不仅数量多，而且涉及地域广泛，带有明显类型化的特点。反映爱情婚姻，争取自由幸福题材的如《荆钗记》《王焕》《董秀英》《朱文鬼赠太平钱》《王月英》《孟月梅》《张浩》《裴少俊》《杨曼卿》《嘛寿》《罗惜惜》《苏小卿月夜贩茶船》等；表现历史题材的如《牧羊记》《东窗记》《木绵庵记》等；反映家庭伦理道德的如《杀狗记》《三元记》《黄孝子》等。

2. 南戏中的音乐

"南戏与北曲杂剧都是在北宋杂剧的基础上发展起来的"，[①] 不可避免的，元朝南戏的表演有着宋朝杂剧的表演痕迹，但更不可否认的是元朝南戏有着推陈出新的表演特色。它最大的特色就是不同于宋朝杂剧的"百戏杂陈"，元朝的南戏具有完整的、独立的、长篇的表演结构，情节安排十分严谨，最长可以达到五十多出一剧，短的也有十多出一剧。偶然穿插的技艺表演也是和剧情有关联的，不随意插入逗人搞笑且与剧情无关的插科打诨，注意发挥多角色表演的优势。史载元朝擅长表演南戏的艺人有："龙楼景、丹墀秀，皆金门高之女也，俱有姿色，专工南戏。龙则梁尘暗簌，丹则骊珠宛转。"[②] 与杂剧相比，南戏音乐在音阶、曲牌、唱腔、程式、伴奏上都有突破性。

南曲只使用宫、商、角、徵、羽五声音阶，有时加变宫或变徵，成六音演唱，其节奏多舒缓婉转、柔媚细腻。据"元天历年间（1328—1330）南曲最早的元朝曲谱《九宫谱》"[③] 可知，元朝南戏通用九个宫调：黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、商调、越调、双调。

南戏是"以音乐结构为主体的曲牌联套方法为主要的音乐形式，它吸收了许多音乐种类的曲牌，包括大曲、唐宋词、金诸宫调、杂剧和古曲"[④]，总共有二百六十七个曲牌。[⑤] 虽然南戏吸收了众多种类的曲牌为已所用，但其来源于下层民众、扎根于下层民众，同时在下层社会中有所发展的特性是不可否认的，这决定了其音乐多为里巷歌谣、村坊小曲，如《张协状元》中的［东航令］、［福清歌］、［台州歌］、［吴小四］、［赵皮鞋］等曲调，就都是温州一带流传的民间歌谣。同时，南曲戏文还明显地借鉴了说唱形式，这一点

---

① 俞为民：《论宋元南北戏曲之异》，《南京大学学报》（哲学·人文科学·社会科学版）2001 年第 1 期。

② （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社 1990 年版，第 181 页。

③ 钱南扬：《戏文概论》，上海：上海古籍出版社 1981 年版，第 179 页。

④ 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社 2002 年版，第 109 页。

⑤ 刘念兹：《南戏新证》，北京：中华书局 1986 年版，第 267 页。

可以从人物自报家门的定场白、下场诗以及表演方式上看出来。南戏音乐另一突出特征就是“外在于剧本创作的音乐程式性”[1]。所谓音乐程式性就是指“南戏的音乐曲调全部是利用当时民间流行传唱的词曲曲调，其每首词曲的旋律都是固定的，南戏只是把它们吸收进来，并通过一些手段将诸多曲调组合在一起，让它们共同来担负起表现剧情的需要”[2]，这种程式性在后期南戏中较为明显。

南曲曲牌音乐由引子（古称“慢词”）、过曲（古称“近词”）和尾声三部分组成。早期南曲音乐风格与故事情节、人物情感稍有联系，但这种联系有时较为吻合，有时则十分牵强。如《张协状元》第二十出，旦唱［临江仙］，用来表现被冤枉的悲伤心情尚能成立。但第三十出，旦扮演的贫女唱［山坡羊］表现被抛弃的悲哀就不及前面［临江仙］声情与剧情的联系密切，给人以牵强的感觉。“四大南戏”则有所不同，其音乐的哀乐与剧情有着密切的关系，歌唱部分成为铺叙情节、刻画人物的重要部分，由此看出，南戏音乐和声情的演化朝着愈来愈丰富，且日趋成熟的方向发展。

“词曲皆合乐之韵文，先有音乐，后有文字；‘乐成而文始生，乐变而文亦变’。”[3] 因此，在南戏的舞台表演里，歌唱是重要的手段，也是主要的构成部分。剧情的发展，气氛的渲染，人物表达心境、叙述故事都要用到歌唱。歌唱角色以生、旦为主，歌唱形式主要是独唱，也有对唱、轮唱、合唱、数人接唱等，演唱方式是以腔传字。因为南戏对宫调、平仄四声、曲调句格、韵律等曲律没有严格的要求，所使用的曲调，虽然顺口可歌，但不一定合律。在元朝燕南芝庵的《唱论》中提到：“南人不曲，北人不歌。”所谓“不曲”，也就是不按照字的四声来歌唱；所谓“不歌”，“是不像唱南曲那样以唱民歌的方式来歌唱”。[4]《曲藻》中也说道：“凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气宜弱。”[5] 南戏还使用一些词调旋律，这些词调是唐代民间的曲子词，这些曲子词到了宋元时代继续在民间流传，未经过文人的改造而使其合律，因而词调与民间歌谣一样，均不合律。但民间歌谣有固定的旋律，用以腔传字的方式来歌唱，对于歌词

---

① 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版，第 58 页。

② 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版，第 58 页。

③ 任中敏编：《词曲通义》，上海：商务印书馆 1931 年版，第 3 页。

④ 俞为民：《论宋元南北戏曲之异》，《南京大学学报》（哲学 · 人文科学 · 社会科学版）2001 年第 1 期。

⑤ 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成 · 第 4 集》，北京：中国戏剧出版社 1959 年版，第 25 页。

的平仄四声要求不高，只要字数能与旋律相配就可以。南曲也采用以腔传字的演唱方式，以固定的旋律套唱句式相同的不同曲词。这样一来的好处就是南曲的句式相对稳定，只要旋律与曲词可以相配，曲词的平仄是否与旋律搭配就不重要了，这和南方以方言演唱南曲的习惯有密切的关系，也是同一支曲子在不同方言的地区中都能流传开来的主要原因，为以后四大声腔的衍变创造了关键条件。

南曲的“伴奏乐器有两种组合方式：一种以鼓、笛、拍板为主要乐器；另一种是以筚篥为主要的乐器，辅以鼓、拍板”①。

二、南北合套

1. 从南戏到南北合套

在元朝消灭南宋，南北统一之前，北方以大都为中心盛行杂剧，南方以杭州为中心盛行南戏，形成了基本上互不干涉的两个不同的戏曲圈，这种地域的阻挡和空间的隔膜使得北杂剧和南戏互不相干、各自发展。从音乐上也可以证明最初南北曲并不曾“相遇”，如早期南戏作品《张协状元》，以及成化本的《白兔记》都没有北曲。而在南北大一统之后，北杂剧和南戏各自发展、互不相见的情况就有了巨大的改变，二者的发展从平行逐渐变成交叉，相互交融，此消彼长，从而构成了一种更为丰富的艺术形式——南北合套。晚期的南戏作品《宦门子弟错立身》第十二出，就有［越调·斗鹌鹑］等十支曲子均为完整的北曲套数。《小孙屠》第九出和第十四出也使用了北曲，这说明南北合套是南戏吸收北杂剧表演成就后出现的艺术成果，它是元朝历史发展的必然产物，从而也体现了南北广泛交流的盛况。南北二曲的相见与碰撞、融合与贯通有着特定的条件。

首先，从政治历史角度来看，元朝灭亡南宋，统一南北，不仅使北方的政治、军事势力深入南方，而且把南宋上至皇亲国戚下至颇有才华的市井民众都引入首都大都，为大都的杂剧艺术带来了丰富的南方戏曲因素。在获得政治上统一的同时，在戏曲方面也给予杂剧、南戏自由交流的良好机会，为南北合套的形成创造了前提条件。

其次，从杂剧和南戏本身的角度来看，杂剧在遇到南戏之前已经是发展得非常成熟的一种戏剧形式了，拥有众多的剧作家、表演家与固定的表演形式、专业的唱腔标准以及成熟的舞台设计。而当时的南戏尚在幼稚期，各方面都不成熟，无法与强势而下的北杂剧相抗衡，于是迅速衰落下去。徐渭

---

① 刘念兹：《南戏新证》，北京：中华书局1986年版，第295页。

《南词叙录》说："元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。"但是幼稚的事物总是善于吸收、更新、发展，南戏以其深深根植于南方民众内心的优势取长补短，弃糟取精，吸收北杂剧的优秀内容与形式，不断更新自己，以灵活的表演、多种的唱腔以及柔媚的风格征服了大江南北的观众。北杂剧南传后，其僵化的形式，较多的限制，使得北杂剧逐渐脱离人民大众而衰微。于是北杂剧一统天下的局面不再，王国维曾有"元一统后，南戏与北杂剧并行"的论说。这就为出现一种融合杂剧和南戏优点的新戏曲形式创造了重要条件，史实证明，在元末明初的戏剧表演大多都是以南北合套的形式出现的。

最后，从受众的心理感知和兴趣喜好的角度来看，南北合套是一种即可以满足喜爱杂剧的北方观众又可以满足以南戏为视听重点的南方观众的新形式。由于南北统一后出现南北文化大交流的局面，戏曲随着南北人口的迁移产生交流，北方的观众在南方希望可以听到自己家乡的音乐，南方的观众同样也希望在北方可以听到南戏，于是这两种根植于群众才发展起来的艺术应广大民众的要求形成了南北合套这种新形式。所以，受众的兴趣喜好是南北合套形成的关键条件。

2. 南北合套的联套特点

文献中对整本南北合套的辑录较为少见，至于具体有哪些南北合套的曲目曾在大都演出过更是没有充足的史料可以证明，但可以相信现今流传下来带有曲谱的南北合套音乐在大都没有演出过的可能性是极小的，因为流传至今的南北合套曲定是具有一定代表性、脍炙人口、受广大群众喜爱的作品。元大都作为全国的政治、经济和文化中心搬演当时的流行剧目，既符合了群众的审美心理又符合城市商业发展的必然规律。目前可知存留下来的南北合套作品有：沈和甫的《潇湘八景》《小孙屠》《宦门子弟错立身》《拜月亭》《琵琶记》《荆钗记》《杀狗记》《牧羊记》《金印记》《岳飞破虏东窗记》《子母冤家》与贾仲明的《升仙梦》。

南北合套吸收融合了南戏和北杂剧的优点。在剧本结构上，它吸收了北杂剧的曲牌联缀；在声腔上，它吸取了北杂剧的曲调。因此，南北合套所使用的音乐仍旧属于曲牌联套的形式，它是南北曲联套体制中的特殊体裁。"它把南北两种风格和旋律的曲牌，汇编在一套中使用，既扩大了套式音乐容量，又取得了非同寻常的听觉效果，堪称一种具有特殊表现力的变套形式。"[①] 这种变套形式按照不同的宫调有不同的套格，"今通行者不过［新水令］、［步

---

① 周维培：《曲谱研究》，南京：江苏古籍出版社 1999 年版，第 313 页。

步娇］套，［粉蝶儿］、［好事近］套，［醉花阴］、［画眉序］套”[①]。且南北曲之间的联套不是随意而为之，有一定的规律可循。第一，南北合套所选用的南、北曲曲牌均为同一宫调。如《宦门子弟错立身》剧中王金榜向延寿马介绍剧目时唱的一套曲子属［北仙吕宫］，其结构为：［北赏花时］［南排歌］［北哪吒令］［南排歌］［北鹊踏枝］［南安乐神］［北六么令］［尾声］。[②] 第二，南北曲牌联套的规律为一南一北，有三种交替形式：一是各不相同的南北曲牌交替出现，如现存的《永乐大典》三本戏文中，其时代最晚的南戏《小孙屠》[③] 剧中表达小孙屠丧母的哀痛所唱的南北合套形式为：［北曲端正好］［南曲锦缠道］［北曲脱布衫］［南曲刷子序］[④]；二是在一套北曲中反复插用同一支南曲曲牌，如《小孙屠》第九出描写孙必达酒醉被送回后，沉睡不醒，李琼梅唱了一套［双调］的南北合套，就是在北曲［新水令］套内插入南曲［风入松］；三是在一套完整的北曲长套内插入一套南曲短套，如《桃花扇》第四十八出，其联套形式为：［黄钟宫］［北醉花阴］［南曲滴滴金］［北醉花阴］［南画眉序］［北醉花阴］［南滴溜子］［北醉花阴］［南鲍老催］［北醉花阴］［南双声子］。第三，南北曲的板眼要保持基本一致，不能有较大的出入。第四，在合套中所选用的南北曲曲牌在旋律上要有良好的衔接，南曲的换韵不可与北曲相冲突。

第三节　元大都戏曲音乐的特点

从杂剧、南戏到南北合套的发展可以看到，大都戏曲音乐特色鲜明，体现在大都城的繁华、作家作品和题材的丰富、音乐来源的广泛、曲牌联套的严谨而自由、艺术风格的自然淳朴上。

---

① 傅雪漪选译：《九宫大成南北词宫谱选译·凡例》，北京：人民音乐出版社 1991 年版，第 281 页。

② 《古本戏曲丛刊》编委会编：《古本戏曲丛刊初集·小孙屠等三种·永乐大典卷 13991》，上海：商务印书馆 1953 年版，第 81 页。

③ ［韩］洪恩姬：《试论宋杂剧对南戏的影响及其削弱——兼论早期南戏的发展过程》，《复旦学报》（社会科学版）1998 年第 4 期。

④ 《古本戏曲丛刊》编委会编：《古本戏曲丛刊初集·小孙屠等三种·永乐大典卷 13991》，上海：商务印书馆 1953 年版，第 1 页。

一、大都城的繁华

戏曲艺术在元朝形成发展的历史高峰与元朝首都——大都城的极度繁荣有着非常密切的联系。大都是当时举世闻名的大都会，人口众多，各行各业俱呈现出一派繁荣景象，尤其商业出现了空前的繁荣，堪称东方明珠。《马可波罗行纪》记载道："外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与比。"城市的异常繁荣给戏曲艺术提供了雄厚的物质基础，造就了一大批有金钱能力和足够闲暇时间来欣赏杂剧和南戏的市民观众，同时促使了戏曲表演场所瓦舍勾栏数量的增长，这为艺人们提供了基本演出和提高技艺的场地，也为追求娱乐的市民大众提供了消遣的去处。反之，随着商业经济繁荣，城市人口日增，勾栏规模的渐渐扩大，容纳了多且杂的观众，不仅有普通小市民，而且有兵士、士人、商人、官吏等各个阶层的人。他们不同的艺术爱好、欣赏水平与较强流动性促进了瓦舍勾栏等表演场所演出内容的多种多样、形式丰富，促进了各种戏曲因素的自由组合，从而满足不同观众多样的审美需要和娱乐需要，所以各种伎艺在争芳斗艳、互相吸收发展的同时也促进了大都的繁华。

大都城的高度繁荣发展不仅使得本地的戏曲艺人不断涌现，而且还吸引了周边地区的艺人纷纷涌向大都。当时，平阳、真定等地的艺人纷纷向大都汇聚，在进一步促进城市兴盛的同时，也使得戏曲朝着丰富多彩、繁荣完善的方向发展。这是因为瓦舍勾栏的演出是营利性的，以赚钱为目的，商业竞争非常激烈，勾栏与勾栏之间经常会出现"对棚"，而"对棚"的输赢则关系到日后的生存问题。在不断的竞争演出中，艺人们不断推陈出新、提高技艺，挖掘出文学性和舞台演出效果俱佳的剧本，来吸引更多的观众，巩固地位，赚取更为丰厚的利润。由此，戏曲表现出因大都繁荣而繁盛发展的特点。

二、作家作品和题材丰富

元朝的戏曲艺术主要包括北杂剧和南戏两种，南北合套是在这两种艺术的基础上产生并发展起来的，这三种艺术形式囊括了大量优秀的作家、作品以及丰富的创作题材。大都作为首都有这三种艺术形式并存，作家作品占据了总数的一半以上。

"元杂剧作家的分布遍及黄河以北中书省所统辖的三个地理区域，即山西、河北、山东，又进而发展到黄河以南地区，其中大都、真定、东平、平阳作家较为集中，而这几个地区也是元杂剧的兴盛之地，民间的演出活动极

其兴盛。”[①] 元杂剧发展的前期是它的繁盛时期，其地域中心是大都。当到了后期以南方杭州为中心发展时，大都的杂剧仍占有一席之地，现今流传下来的作家作品多数是属于大都范围之内的。据元朝戏曲家钟嗣成的《录鬼簿》记载，大都作家有十九人，若加入外地来大都作家就有三十二人，总共创作杂剧剧本二百四十个，是全国作家五十多位的一半以上。由于元朝采取“四等分人”的政策，导致了剧作家在元朝社会地位远不如前朝各代文人学士，都是一些“门第卑微、职位不振”的社会下层人士。正是由于这样的社会背景，在无形中促进了杂剧这种群众艺术的辉煌发展。作家中多为“教坊管勾”“府学生员”“书会才人”，即使少数为官者也是属于底下的职位，多如“合淝县尹”“书院山长”“淘金千户”等小官。号称“元曲四大家”的关汉卿、王实甫、马致远、白朴四人中，马致远和白朴曾经做过官，但都是仕途不畅，抑郁而终。关汉卿和王实甫则宁肯流连于风月营、莺花寨和翠红乡等歌女舞娘居住之所，也不愿意走上仕途。元廷“四等分人”的政策不仅丰富了作家的创作思路和创作源泉，而且在无形中扩大了杂剧的创作队伍。另外有一些杂剧的作家同时还是著名的表演家，如张国宾和花李郎。不论是作家与演员的密切联系还是作家与演员的身兼数职，都给杂剧艺术带来了旺盛的创造力，从而产生了大量的优秀作品。

杂剧作品的创作题材包括社会生活的方方面面，基本囊括“杂剧十二科”：“一曰神仙道化，二曰隐居乐道（又曰林泉丘壑），三曰批袍秉笏，四曰忠臣烈士，五曰孝义廉节，六曰叱奸骂谗，七曰逐臣孤子，八曰拔刀赶棒，九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛，十二曰神头鬼面。”[②]

南戏产生的早期，多为民间创作。但进入大都之后，就开始有文人参与到南戏的创作中来，如著名的文人高则诚、肖德祥、马致远等。但单纯地由文人创作的剧本在南戏中极为罕见，他们大多与民间艺人共同组成书会，集体从事编写工作。虽然南戏的作家很少著录，但可以肯定的是南戏的作家并不会少于杂剧的作家，因为民间艺人的集体力量是不可估量的，他们的数量要比具体的文人士子群体更加庞大。

南戏的题材大多取材于民间，贴近劳动人民生活，这是其拥有丰富创作题材的重要原因之一。在南戏一百多种戏文中，描写最多的就是爱情、婚姻与家庭的故事。有描写男子负心，女主角遭到种种迫害的作品，如《王魁负桂英》《张协状元》等；有歌颂爱情自由、提倡婚姻自主，对封建礼教采取否定态度的作品，如《王焕戏文》《王月英月下留鞋记》《裴少俊墙头马上记》

---

① 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版，第 92 页。

② （明）朱权：《太和正音谱》，台北：学海出版社 1980 年版，第 14 页。

等；有反映家庭伦理问题的作品，如《拜月亭》《白兔记》《琵琶记》等。

南北合套借鉴和吸纳了北杂剧和南戏现有的丰富题材，同时又不断增加新的题材内容来发展自己，很快成为继北杂剧和南戏之后广受南北大众喜好的戏曲艺术种类。但可惜的是，南北合套流传下来的作家作品远不如北杂剧和南戏多，这与南北合套的创作者和改编者大多为社会地位更加低下的演员不无关系，再加上南北合套多即兴表演的情形，所留存的作家作品就更少了，但当时它的空前繁荣是不能否定的。

三、音乐来源广泛

“戏曲剧本善于把各种文学艺术融化吸收过来，这就摆脱了单调刻板的表现形态，必然促进着戏曲艺术具有更大的综合力与表现力。戏曲吸取了民间歌舞、民间故事、曲艺说唱的艺术成果，经过广大艺人的长期创造，具有高度的艺术表现力。”[①] 上述两点都说明了北曲和南戏都不是独立发展的，而是靠吸收众多艺术形式的精华来成熟壮大的。

元朝的音韵学家周德清在其专著《中原音韵》中整理出来北曲三百三十五章（曲牌），并按宫调对其进行了归类，分别统属于十二宫调名下。后赵义山根据王国维《宋元戏曲考·元杂剧之渊源》的文章，在《王国维元曲考渊补正》一文中仍以《中原音韵》中所载之三百三十五章（曲牌）为考察对象，对曲牌的来源又进行了一定的增补。最后认定北曲曲牌出于“大曲者十四个调，出于唐宋词者一百一十二调，出于诸宫调者二十六调，曲名虽不见于古词曲，而可确知其非创造者二十五调”。具体说来，北杂剧的曲牌来自前朝宫廷大曲曲牌的共十四个，其中出现于大都作品中有：[六幺序]（仙吕）、[梁州第七]（南吕）、[普天乐]（中吕）、[小梁州]（正宫）四个曲牌。民间的“时曲”音乐包括出于诸宫调、唐宋旧词的各种曲牌音乐，北杂剧中来自上述两种音乐的曲牌共计一百一十二个，出现于大都作品中有：唐宋旧词[醉花阴]、[滚绣球]、[点绛唇]、[天下乐]、[金盏儿]、[鹊踏枝]、[忆王孙]、[后庭花]、[粉蝶儿]、[醉春风]、[上小楼]、[满庭芳]、[剔银灯]、[朝天子]、[乌夜啼]、[贺新郎]、[驻马听]、[夜行船]、[太清歌]、[捣练子]、[豆叶黄]、[川拨（木卓）]、[碧玉箫]、[骤雨打新荷]、[金蕉叶]、[小桃红]、[三台印]、[耍三台]、[集贤宾]、[逍遥乐]、[哨遍]；诸宫调[刮地风]、[脱布衫]、[玉翼蝉煞]、[胜葫芦]、[混江龙]、[迎仙客]、[石榴花]、[一枝花]、[牧羊关]、[搅筝琶]、[青山口]、[斗鹌鹑]、[耍孩

① 周培松：《戏剧的倾斜与制衡》，上海：华东师范大学出版社1990年版，第96页。

儿]；宋代旧曲［六国朝］、［叫声］、［快活三］、［鲍老儿］、［四边静］、［拨不断］、［太平令］，总共五十一个。

"南戏的根源则出自南方的民间歌舞小戏。"① 民间音乐为南戏的崛起、繁荣提供了丰沃的土壤，南戏音乐广泛采集融汇民间小调、宋代词调、唐宋大曲、宋金说唱艺术、北杂剧音乐等，大胆从宋元杂剧和民间艺术中吸取营养发展自己，这是它的本质特点。关于南曲曲牌的来源王国维在《宋元戏曲考·南戏之渊源及时代》中，以《南九宫谱》所记载的"五百四十三章"为研究对象，认为其调出于大曲者二十四调，出于唐宋词者一百九十调，出于金诸宫调者十三调，出于南宋唱赚者十调，同于元杂剧曲名者十三调，"其有古词曲所未见，而可知其出于古者"十八调，以前朝大曲和民间"时曲"音乐为多。

四、曲牌联套严谨而自由

"杂剧的联套方式，就是它的结构形式。"② 岂止是杂剧，南戏、南北合套的结构形式都是联套的方式。这里的联套指曲牌联套，曲牌联套使得戏曲音乐的结构非常严密，固定曲牌的联缀也使音乐形成一定的规律性和完整性，同时兼具音乐的灵活性。

"一般而言，南曲格律较严，各曲牌的板数、字位、基本旋律框架等都较固定，少用补字，因而变化较少；北曲曲牌的板数、字位等都不太固定，加用补字多少不拘，因而变化较大。"③ 因此北曲就有"调无定句，句无定字"这一曲式特征，"今人洛地又顺此提出我国古代'唱'的两种类型，即'依字声行腔'（以文化乐）的'曲唱'和'以腔传词'（以乐套文）的歌唱'"④。由此，北曲和南曲的曲式特征和演唱形式，使得北曲和南曲即使在固定曲牌联套下，也可以拥有严密的音乐结构和严整的格律，与此同时，还可以根据剧情和人物性格让艺人有自由发挥的空间。

---

① 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》（上册），北京：中国戏剧出版社 1980 版，第 406 页。

② 钟涛：《元杂剧艺术生产论》，北京：北京广播学院出版社 2003 年版，第 11 页。

③ 褚历：《〈九宫大成南北词宫谱〉曲牌的几个艺术特征》，《交响（西安音乐学院学报）》（季刊）1997 年第 2 期。

④ 赵义山：《元曲宫调曲牌问题研究述略》，《音乐研究》（季刊）2001 年第 3 期。

五、艺术风格自然淳朴

王国维说："元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。"① 诚然，王国维的这句话概括出了元朝戏曲艺术的特有风格。但若论大都戏曲艺术自然、淳朴的艺术风格何在，则表现在格律宽松、通俗易懂且带有浓郁生活气息的"俗"语言、摆脱了传统道德观念束缚的情感表现、源于生活的创作题材、多用里巷歌谣与俚词俗调的南北曲上。

北曲"自产生之初就受到北方民间文艺的直接影响，格律形式相对比较宽松。它采用宋金元以来我国北方通行的宫话与方言"②，"其法四声无入，平有阴阳"③，在声调上取消了入声调式，在用韵上采用平仄通押、不避重韵的押韵方式，享有最大限度的用韵自由。在句式上可加衬字、增减句子、不避俗字、不求对仗、形式灵活，在遣词造句上不拘一格，为了人物形象的生动使用了很多宋金元时期的方言俚语、村语乡谈，甚至一些少数民族语言，是我国古代各种文体中语言最接近生活本色的一种。王国维称："古代文学之形容事物也，率用古语，其用俗语者绝无。又所用之字数亦不甚多。独元曲以许多衬字故，故辄以许多俗语或以自然之声音形容之。此自古文学上所未有也。"④ 王骥德《曲律》中也说道："夫诗之限于律与绝也，即不尽于意，欲为一字益，不可得也。一词之限于调也，即不尽于吻，欲为一语之益，不可得也。若曲，则调可累用，字可衬增。"例如王实甫的《西厢记》中就成功运用了大量的方言俗语、成语典籍，它的语言质朴、通俗、口语化，具有浓郁的生活气息。

北曲和南戏自然淳朴的艺术风格表现在作家作品上。大都作家如关汉卿、王实甫、马致远等都毫无掩饰地把自己的真实情感表现在作品之中，没有任何的拘谨、矜持和造作，他们所写的都是自己的所见、所思与所悟。"盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也，思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想与时代之情

① 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社2002年版，第99页。

② 张胜林：《创作解放与元曲的自然本色美》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版）1997年第4期。

③ 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成·第7集》，北京：中国戏剧出版社1959年版，第22页。

④ 张胜林：《创作解放与元曲的自然本色美》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版）1997年第4期。

状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。"[1] 关汉卿的作品严肃、伸张正义的同时又流露出失意文人的玩世不恭，毫无保留地体现了个人的真实情感与思想。马致远的作品也不例外，除了表现神仙世界的永恒与隐士的清高以外，还表现出一个遁世者的淡泊情怀，使人感到些许悲凉，些许不平。这些自我情感的表达摆脱了传统的道德观念，从另一个侧面揭示了当时最平凡、最普通的中下层社会的普遍现实。也正是作家这一创作主体思想感情的解放才推动了戏曲文体之解放，这不仅表现在作家不再是封建伦理道德的卫道者，反而以笔为刀，不断剖析出封建思想的陈旧、腐败和衰落，进而表达出当时人们最真实的感情。作家的作品虽然失去了统治阶级的保护，但是得到了人数庞大的下层百姓的拥护和喜爱，从而使戏曲艺术成为一代卓有成就的新艺术形式。

南北曲的自然淳朴还表现在它们深深根植于民间，反映中下层人民的生活和运用普通老百姓喜闻乐见的音乐曲调。南北曲的音乐是最接近生活本色的，它多方吸收被称为"下里巴人"的俚词俗调、里巷歌谣，使其具有浓厚的生活气息，表现出清新、通俗、自然、淳朴的艺术风格来。这些俚词俗调、里巷歌谣集中了群众在艺术方面的智慧和创造，为广大民众所爱好，必然会得到他们的热爱和欣赏，是一种"俗"艺术。

第四节 作品分析：《西厢记》

《西厢记》全名《张君瑞待月西厢记》，是元大都人王实甫在说唱音乐《董解元西厢记》的基础上改编而成的，是元杂剧中难得的、完整的、优秀的长篇作品。《西厢记》共五本，除第二本为五折以外，其他四本均为四折，一共二十一折，属于鸿篇巨制。《西厢记》诞生的时候，南戏已经在大都有所发展且结构多为长篇，王实甫在创作时受到了南戏的影响。虽然故事的主要情节描写的是一对青年男女的恋爱，但是其剧情跌宕起伏，融大量表现人物内心世界的唱词和提出"愿天下有情的都成了眷属"的理想于一身。

鉴于《西厢记》的结构是五本二十一折，与其他杂剧音乐结构完全不同，由此而关联的主唱、宫调、曲牌等方面也各不相同。

---

① 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社 2002 年版，第 112 页。

一、结构与唱腔

表9 《西厢记》音乐结构[1]

本	折	主唱	宫调	宫调特点	用韵
第一本	楔子	老夫人、莺莺	仙吕	清新绵邈	东钟
	第一折	张生	仙吕	清新绵邈	先天
	第二折	张生	中吕	高下闪赚	江阳
	第三折	张生	越调	陶写冷笑	庚青
	第四折	张生	双调	健栖激袅	萧豪
第二本	第一折	莺莺	仙吕	清新绵邈	侵寻
	第二折	惠明	正宫	惆怅雄壮	监咸
	第三折	红娘	中吕	高下闪赚	庚青
	第四折	莺莺	双调	健栖激袅	歌戈
	第五折	莺莺	越调	陶写冷笑	东钟
第三本	楔子	红娘	仙吕	清新绵邈	廉纤
	第一折	红娘	仙吕	清新绵邈	支思
	第二折	红娘	中吕	高下闪赚	寒山
	第三折	红娘	双调	健栖激袅	家麻
	第四折	红娘	越调	陶写冷笑	侵寻
第四本	楔子	红娘	仙吕	清新绵邈	江阳
	第一折	张生	仙吕	清新绵邈	皆来
	第二折	红娘	越调	陶写冷笑	尤厚
	第三折	莺莺	正宫	惆怅雄壮	齐微
	第四折	张生、莺莺	双调	健栖激袅	车遮
第五本	楔子	张生	仙吕	清新绵邈	皆来
	第一折	莺莺	商调	凄怆怨慕	尤侯
	第二折	张生	中吕	高下闪赚	支思
	第三折	红娘	越调	陶写冷笑	真文
	第四折	张生、莺莺、红娘	双调	健栖激袅	鱼模

① 段启明：《西厢论稿》，成都：四川人民出版社1982年版，第47页。

元杂剧一般都是由“旦”或者“末”一人主唱到底，其他的角色只有宾白和科，没有唱词，因此分“旦本”和“末本”两种戏本。《西厢记》则完全打破了这一程式化的规律，其超长的折数由一人主唱是剧情上不可能和生理上不允许的，所以必然会出现由张生、崔莺莺和红娘主唱，其他角色如老夫人、惠明也有唱词的情况。同时，演唱的形式也有突破，改变了单有独唱，其他均为宾白的表演方式，增加对唱、插入性演唱等形式。上表明确地反映出，除了第一本第一折至第四折是张生一人主唱，第三本是红娘主唱以外，其他三本都是张生、崔莺莺和红娘每人演唱一至两折。第五本第四折是三人的对唱，第四本第四折是张生主唱，崔莺莺进行插入性的演唱，只在末尾有两句的唱词。也许从当时看来这样的演唱方式一时难以被大众接受，且具有一定的改革风险和创新性，但现在看来此举顺应了演唱艺术历史的发展规律，是一种进步的表现，这也是《西厢记》从古至今一直大受欢迎，并且在杂剧史上占有一席之地的重要原因。

二、宫调与曲牌

《西厢记》五本二十一折的宫调与曲牌如下：

第一本：

楔子　仙吕宫　[赏花时]、[幺篇]

第一折　仙吕宫　[点绛唇]、[混江龙]、[油葫芦]、[天下乐]、[村里迓鼓]、[元和令]、[上马娇]、[胜葫芦]、[幺篇]、[后庭花]、[柳叶儿]、[寄生草]、[赚煞]

第二折　中吕宫　[粉蝶儿]、[醉春风]、[迎仙客]、[石榴花]、[斗鹌鹑]、[上小楼]、[幺篇]、[脱布衫]、[小梁州]、[幺篇]、[快活三]、[朝天子]、[四边静]、[哨遍]、[耍孩儿]、[五煞]、[四煞]、[三煞]、[二煞]、[尾]

第三折　越调　[斗鹌鹑]、[紫花儿序]、[金蕉叶]、[调笑令]、[小桃红]、[秃厮儿]、[圣药王]、[麻郎儿]、[幺篇]、[络丝娘]、[东原乐]、[绵搭絮]、[拙鲁速]、[幺篇]、[尾]

第四折　双调　[新水令]、[驻马听]、[沉醉东风]、[雁儿落]、[得胜令]、[乔牌儿]、[甜水令]、[折桂令]、[锦上花]、[幺篇]、[碧玉箫]、[鸳鸯煞]、[络丝娘煞尾]

第二本：

第一折　仙吕宫　[八声甘州]、[混江龙]、[油葫芦]、[天下乐]、[哪吒令]、[鹊踏枝]、[寄生草]、[六幺序]、[幺篇]、[后庭花]、[柳叶儿]、[青歌儿]、[赚煞]

第二折　正宫　[端正好]、[滚绣球]、[叨叨令]、[倘秀才]、[滚绣球]、[白鹤子]、[二煞]、[一煞]、[耍孩儿]、[二煞]、[收尾]

第三折　中吕宫　[粉蝶儿]、[醉春风]、[脱布衫]、[小梁州]、[幺篇]、[上小楼]、[幺篇]、[满庭芳]、[快活三]、[朝天子]、[四边静]、[耍孩儿]、[四煞]、[三煞]、[二煞]、[收尾]

第四折　双调　[五供养]、[新水令]、[幺篇]、[乔木查]、[搅筝琶]、[庆宣和]、[雁儿落]、[得胜令]、[甜水令]、[折桂令]、[月上海棠]、[幺篇]、[乔牌儿]、[江儿水]、[殿前欢]、[离亭宴带歇指煞]

第五折　越调　[斗鹌鹑]、[紫花儿序]、[小桃红]、[天净沙]、[调笑令]、[秃厮儿]、[圣药王]、[麻郎儿]、[幺篇]、[络丝娘]、[东原乐]、[绵搭絮]、[拙鲁速]、[尾]、[络丝娘煞尾]

第三本：

楔子　仙吕宫　[赏花时]

第一折　仙吕宫　[点绛唇]、[混江龙]、[油葫芦]、[天下乐]、[村里迓鼓]、[元和令]、[上马娇]、[胜葫芦]、[幺篇]、[后庭花]、[青歌儿]、[寄生草]、[煞尾]

第二折　中吕宫　[粉蝶儿]、[醉春风]、[普天乐]、[快活三]、[朝天子]、[四边静]、[脱布衫]、[小梁州]、[幺篇]、[石榴花]、[斗鹌鹑]、[上小楼]、[幺篇]、[满庭芳]、[耍孩儿]、[四煞]、[三煞]、[二煞]、[煞尾]

第三折　双调　[新水令]、[驻马听]、[乔牌儿]、[搅筝琶]、[沉醉东风]、[乔牌儿]、[甜水令]、[折桂令]、[锦上花]、[幺篇]、[清江引]、[雁儿落]、[得胜令]、[离亭宴带歇指煞]

第四折　越调　[斗鹌鹑]、[紫花儿序]、[天净沙]、[调笑令]、[小桃红]、[鬼三台]、[秃厮儿]、[圣药王]、[东原乐]、[绵搭絮]、[幺篇]、[煞尾]、[络丝娘煞尾]

第四本：

楔子　仙吕宫　[端正好]

第一折　仙吕宫　[点绛唇]、[混江龙]、[油葫芦]、[天下乐]、[哪吒令]、[鹊踏枝]、[寄生草]、[村里迓鼓]、[元和令]、[上马娇]、[胜葫芦]、[幺篇]、[后庭花]、[柳叶儿]、[青哥儿]、[寄生草]、[煞尾]

第二折　越调　[斗鹌鹑]、[紫花儿序]、[金蕉叶]、[调笑令]、[鬼三台]、[秃厮儿]、[圣药王]、[麻郎儿]、[幺篇]、[络丝娘]、[小桃红]、[小桃红]、[东原乐]、[收尾]

第三折　正宫　[端正好]、[滚绣球]、[叨叨令]、[脱布衫]、[小梁州]、[幺篇]、[上小楼]、[幺篇]、[满庭芳]、[快活三]、[朝天子]、[四边静]、[耍孩儿]、[五煞]、[四煞]、[三煞]、[二煞]、[一煞]、[收尾]

第四折　双调　[新水令]、[步步娇]、[落梅花]、[乔木查]、[搅筝琶]、[锦上花]、[幺篇]、[清江引]、[庆宣和]、[乔牌儿]、[甜水令]、[折桂令]、[水仙子]、[雁儿落]、[得胜令]、[鸳鸯煞]、[络丝娘煞尾]

第五本：

楔子　仙吕宫　[赏花时]

第一折　商调　[集贤宾]、[逍遥乐]、[挂金索]、[金菊香]、[醋葫芦]、[幺篇]、[梧叶儿]、[后庭花]、[青哥儿]、[醋葫芦]、[金菊花]、[浪里来煞]

第二折　中吕宫　[粉蝶儿]、[醉春风]、[迎仙客]、[上小楼]、[幺篇]、[满庭芳]、[白鹤子]、[二煞]、[三煞]、[四煞]、[五煞]、[快活三]、[朝天子]、[贺胜朝]、[耍孩儿]、[二煞]、[三煞]、[四煞]、[尾]

第三折　越调　[斗鹌鹑]、[紫花儿序]、[天净沙]、[小桃红]、[金蕉叶]、[调笑令]、[秃厮儿]、[圣药王]、[麻郎儿]、[幺篇]、[络丝娘]、[收尾]

第四折　双调　[新水令]、[驻马听]、[乔牌儿]、[雁儿落]、[得胜令]、[庆东原]、[乔木查]、[搅筝琶]、[沉醉东风]、[落梅风]、[甜水令]、[折桂令]、[雁儿落]、[得胜令]、[落梅风]、[沽美酒]、[太平令]、[锦上花]、[清江引]、[随尾]

《西厢记》每本的楔子和前四本的第一折均以仙吕宫开场，前三本的第二折接中吕宫，三、四折不是越调就是双调轮换使用，第四本和第二本都插入了正宫，第五本插入商调。先用三宫：仙吕宫、中吕宫、正宫，再使三调：越调、双调、商调。按照燕南芝庵在《唱论》中的说法，《西厢记》使用的宫调特点分别为：仙吕宫，清新绵邈；中吕宫，高下闪赚；正宫，惆怅雄壮；越调，陶写冷笑；双调，健栖激枭；商调，凄怆怨慕。燕南芝庵对宫调的总结虽然较为抽象，但还是可以为今人提供一些感受当时杂剧特色的信息，若套入《西厢记》中可以发现，王实甫对于这些宫调的使用是根据了一定的故事情节和思维模式的。如每本第一折开场的仙吕宫有“清新绵邈”的特点。清新，清美新颖、不落俗套；绵邈，遥远、旷远。表现在第一本的第一折中描写张生在普救寺里见到莺莺，为她不落俗套的美貌所倾倒，体现了“清新”的特点；在描写张生游览中原的大好河山来表现山川的壮丽和张生的抱负时就体现了“绵邈”的特点。又如，第四本第三折之长亭送别，运用正宫来表现离愁，就体现了“惆怅”的特点，这也是恰到好处的。但有时故事情节并不是与宫调的特点非常贴切的，如第二本第二折说的是惠明下书的情节，使用的也是正宫，就与“惆怅雄壮”有所偏差。惠明替张生给白虎将军送书信，来解救普救寺的围困，这个情节不能算得上“雄壮”，离“惆怅”就更远了。虽然，元杂剧非常强调一折一宫，一折中只可使用同宫系统内的曲牌，但是“借宫”的现象仍然存在。借宫就是借用其他宫调的曲牌和本宫系统的曲牌一起使用，共同构成每折音乐。《西厢记》中被借的曲牌有：中吕宫借正宫的［耍孩儿］、［脱布衫］、［小梁州］，正宫借中吕宫的［满庭芳］、［上小楼］、［快活三］、［四边静］、［朝天子］，中吕宫和正宫借般涉调的［耍孩儿］。

《西厢记》使用了九十种曲牌，共计三百二十六支曲子，这些曲牌反映出的特点如下：

首先，存在同名而不同曲的曲牌。第二本第二折正宫［端正好］和第四本楔子仙吕宫［端正好］就是名字相同而曲子互不相同的曲牌。

其次，每个宫调中有固定的曲牌连接。如仙吕宫中的［油葫芦］、［天下乐］两支曲牌就是固定的曲牌连接。另外，仙吕宫的［后庭花］、［柳叶儿］、［青哥儿］、［寄生草］四支曲牌多用在一折的末尾，以［后庭花］和［柳叶儿］连接为多；中吕宫以［粉蝶儿］、［醉春风］两支曲牌的固定连接为开场，［快活三］、［朝天子］、［四边静］曲牌在第二折、第三折交替出现；越调以［斗鹌鹑］、［紫花儿序］的固定连接开场，中间以［秃厮儿］、［圣药王］为固定连接；双调中［雁儿落］、［得胜令］为固定曲牌连接。

最后，《西厢记》使用次数最多的曲牌也是杂剧音乐中常用的曲牌。如仙吕宫［寄生草］，中吕宫［上小楼］，越调［麻郎儿］，双调［新水令］、［得

胜令]、[乔牌儿]、[锦上花]，商调[醋葫芦]，正宫[滚绣球]。可见，王实甫在改写《西厢记》的时候既考虑了突破原有之写作定律，又继承了杂剧音乐的传统；既满足了当时人们的求新心理，又符合了传统的审美观念，为其广受欢迎而流传千古奠定了基础。

三、遗存与传播

"《西厢记》是中国古典戏曲文学名著中流传最广、版本最多的一部，仅明清刊本就有二百余种。"[①] 但唯一遗憾的是没有元朝的刊本传世，现今《西厢记》曲文和曲谱的流传均以明清的刊本为准。根据寒声的统计[②]，明代各种校刻版本六十八种，重刻复印版本三十九种，曲谱本三种：（明）娄梁散人辑《较正北西厢谱》、（明）胡周冕订《北西厢订律》、（明）袁晋撰《新镌增定古本北西厢弦索谱》，共计一百一十种；清代各种校刻版本五十五种，重刻复印版本六种，曲谱本五本：（清）沈远、程清订《校订北西厢弦谱》、（清）汤斯质等撰，（清）朱廷锡、朱廷璋订《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》、（清）叶堂订《纳书楹西厢记全谱》《纳书楹续西厢曲谱》《纳书楹西厢曲谱》（重订影印本）。实际《纳书楹西厢记曲谱本》及其重订本可属一种，则曲谱本也有三种，共计六十三种。

《西厢记》不仅在国内广泛流传，而且美名远播，受到各国、各族人们的争相观赏和学习。《西厢记》的远播表现在以下三个方面：第一，数量众多的译本。译本包括满语和蒙语两种语言的四种抄、刻本；朝鲜语、俄语、拉丁语、英语、荷兰语、法语、德语、意大利语、越语、日语十种语言的六十九种刊本。第二，各国大百科全书对《西厢记》都有高度的评价。《美国大百科全书》："《西厢记》是一部充满优美诗句的爱情戏剧，是中国十三世纪最著名的元曲之一。"《法国大百科全书》："十三世纪中国戏剧家王实甫的《西厢记》在元曲中是篇幅最长的一部浪漫主义杰作，……充满了迷人的情趣。"《大英百科全书》："《西厢记》有高度的文学价值，……对后世戏剧产生了极大的影响。"《日本大百科全书》："《西厢记》是积极的内容和优美的形式综合在一起的元曲的最佳作品。"《苏联大百科全书》："王实甫《西厢记》与关汉卿《窦娥冤》、马致远《汉宫秋》代表了元代戏曲艺术发展的高峰。"第

① 贺新辉：《当前〈西厢记〉研究的几个问题》，见寒声等编：《西厢记新论》，北京：中国戏剧出版社1992年版，第106～125页。

② 详细的版本可见寒声：《〈西厢记〉古今版本目录辑要》，载寒声等编：《西厢记新论》，北京：中国戏剧出版社1992年版，第161～224页。

三，瓷器上《西厢记》人物形象在欧洲的传播。“《西厢记》向欧洲的传播最早是以瓷器为媒介的，而非译本。”[1] 而且，徐文琴发现，欧美珍藏的青花瓷瓶上的人物绘画与明刊本《西厢记》的某些插图惊人地相似。如美国亚利桑那州凤凰艺术博物馆珍藏的高为42.2厘米的青花瓷瓶上的图案《佛殿奇逢》，和德国科隆亚洲艺术博物馆珍藏的直径为16厘米的青花碟子上的图案《佛殿奇逢》，都是以日本内阁文库藏明代万历二十六年（1598）金陵继志斋陈邦泰刊本《重校北西厢记》的插图为蓝本的。这样的例子在徐文琴的文章中还有多个，共涉及了明清的《西厢记》刊刻本四种。

---

① 蒋星煜：《西厢记的文献学研究》，上海：上海古籍出版社1997年版，第580页。

第五章　元大都的唱乐与器乐

第一节　元大都的唱乐

一、散曲

1. 概说

散曲是元曲重要的组成部分。散曲和元杂剧一起构成了元曲这种具有新的美学素质和艺术生命力的音乐形式，它的唱词多为白话，来源于生活，一改唐诗、宋词的格律限制，音乐更加通俗，韵律更加自由。散曲的语言和音乐均以大众的习惯、喜好为主，多数直接引用了口语化的语言，是一种“俗”艺术形式。元人的笔记和诗歌集中称散曲为“乐府”“北乐府”“大元乐府”“今之乐府”“今乐府”“词”“叶儿”“街市小令”等，直到明朝初年朱有燉《诚斋乐府》中才出现“散曲”的称谓，指“小令”。明朝中叶之后，散曲不再单指“小令”，还包括“套数”。

元大都是全国政治、经济、文化中心，也是散曲写作和表演的中心，这表现为“幽燕[①]方言逐渐接替汴洛方言而上升为全民族共同语。……元散曲基本上反映了大都的实际语音系统”[②]。既然散曲运用大都方言，那么其创作者和受众应多为大都人，或者长期生活在大都的人。另外，众多的散曲表演队伍汇聚于大都，元人夏庭芝《青楼集》中记载了很多大都歌舞伎，擅长散曲的乐妓不在少数，如连枝秀，“姓孙氏，京师角妓也。……有招饮者，酒酣则起舞，唱《青天歌》，女童亦舞而和之，真仙音也”。解语花，“姓刘氏，尤长于慢词，廉野云招卢疏斋、赵松雪饮于京城外之万柳堂。刘左手持荷花，

---

① 今河北北部及辽宁一带。唐以前属幽州，战国时属燕国，故名。

② 赵义山：《元散曲通论》，上海：上海古籍出版社2004年版，初版序第3页。

右手举杯，歌［骤雨打新荷］曲”。散曲以大都为中心，在大都逐渐发展到顶峰，这并不是偶然的，主要有以下三点因素：第一，大都城是北方文化发源的重要城市之一，拥有深厚的历史积淀，这为散曲的起源与发展奠定了坚实的文化基础。第二，大都城经济繁荣，文化娱乐极其活跃，为散曲曲种的成熟提供了必要的条件。第三，大都城人口高度集中，社会繁荣发展，但政治上强烈不平等，大量闲散文人士子走向下层社会，给散曲的创作提供了庞大的作家群体。如此看来，散曲在大都繁盛发展是有其必然性的。

2. 作家作品

散曲以大都为中心，主要表现在散曲主要的作家群在大都，以及著名的表演人才以大都居多这两方面。

表10 大都有作品传世的散曲作家名录①

姓　名	生卒时间	是否为官	籍贯/来都原因	存留作品
杨　果	1195—1269	是	大都固安	小令11　套数5
商　挺	1209—1288	是	山东菏泽/作官	小令19
刘秉忠	1216—1274	是	河北邢台/作官	小令12
王修甫	1218？—1273？	否	山东东平/交游	套数2
王和卿	金末—1300？	否	河北大名/居住	小令21　套数1　残套数2
张弘范	1238—1280	是	河北定兴/作官	小令4
胡祗遹	1227—1293	是	河北磁州/作官	小令11
刘　因	1248—1293	是	河北保定/作官	小令2
伯　颜	1230—1300	是	蒙古部/奉使朝	小令1
不忽木	1255—1300	是	康居人/作官	套数1
徐　琰	1221？—1301	是	山东东平/作官	小令12　套数1
鲜于枢	1256—1301	是	大都人	套数1
魏　初	1221？—1301？	是	顺圣/作官	小令1
王　恽	1227—1304	是	河南卫州/作官	小令41
卢　挚	1243？—1315	是	大都涿州	小令120　残小令1
荆幹臣	1227？—1304？	是	辽宁朝阳/作官	套数2

① 根据隋树森《全元散曲》以及吴庚舜、吕薇芬主编：《全元散曲广选·新注·集评》，沈阳：辽宁人民出版社2000年版整理，包括籍贯为大都的作家和外地来大都的作家。

（续上表）

姓　名	生卒时间	是否为官	籍贯/来都原因	存留作品
陈草庵	1247—1319?	否	山西太原/徙居	小令 26
马彦良	1227? —1293?	是	河北磁州/作官	套数 1
关汉卿	金末—大德年间	否	大都人	小令 57　套数 13　残套数 2
姚　燧	1238—1313	是	河南洛阳/作官	小令 29　套数 1
刘敏中	1243—1318	是	山东济南/作官	小令 2
庾天锡	1250? —1324?	否	大都人	小令 7　套数 4
马致远	1250? —1324?	是	大都人	小令 115　套数 16　残套数 7
赵松雪	1254—1322	是	浙江吴兴/作官	小令 2
王德信	金末—大德年间	否	大都人	小令 1　套数 2　残套数 1
张怡云	元　初	否	大都倡优	残小令 1
滕　斌	13 世纪末—14 世纪	是	湖北黄冈/作官	小令 15
王伯成	活动于 1295—1307	否	大都涿州	小令 2　套数 3
赵明道	活动于 1295—1307	否	大都人	套数 3　残套数 1
珠帘秀	1286? —1324?	否	大都杂剧演员	小令 1　套数 1
贯云石	1286—1324	是	畏吾尔/作官	小令 86　套数 9
鲜于必仁	1298? —1360?	否	天津蓟县/随父	小令 29
史骡儿	活动于 1321—1323	否	宫廷艺人	残小令 1
张养浩	1269—1329	是	山东济南/作官	小令 61　套数 2
赵　雍	未　详	是	浙江吴兴/随父	小令 2
李子中	未　详	是	大都人	套数 1
石子章	未　详	否	大都人	套数 1
曾　瑞	1260? —1330	否	大都人	小令 95　套数 17
范居中	未　详	否	浙江杭州/随父	套数 1
孛罗御史	未　详	是	蒙古人	套数 1
阿鲁威	活动于 1321—1328	是	蒙古人	小令 19
虞　集	1272—1348	是	江西崇仁/作官	小令 1
张　雨	1277—1348	否	浙江杭州/交游	小令 4
萨都剌	1300? —1355?	是	答失蛮氏/作官	套数 1
李　泂	未　详	是	山东滕州/作官	套数 1

（续上表）

姓　名	生卒时间	是否为官	籍贯/来都原因	存留作品
蒲道源	1243—1312	是	眉州人/作官	小令 1
王元鼎	活动于 1321—1328	是	西域人/作官	小令 7　套数 2
李斋贤	1287—1367	是	高丽人/交游	小令 1
孟　昉	未　详	是	西域人/居住	小令 13
杨维桢	1296—1370	是	诸暨人/作官	套数 1
王　氏	未　详	否	大都歌伎	套数 1
一分儿	未　详	否	京师角妓	小令 1
真　氏	未　详	否	建宁人/歌伎	小令 1
曹　德	1266？—1332？	是	未详/作官	小令 18
李伯瞻	未　详	是	西夏人/作官	小令 7　残小令 1
马谦斋	未　详	是	未详/作官	小令 17
高　栻	未　详	否	大都人	小令 1　套数 1
薛昂夫	约 1290—1351	是	西域人/作官	小令 65　套数 3

由上表可以看出，属于大都本地的作家有十七人[①]，因各种原因来大都的作家有四十一人，其中因作官而来大都的占多数，这是因为作官的作家更容易被史料记录下来，且作官的作家作品更可能被后人保留下来。但若按照常理来判断的话，因交游和迁居而来大都的作家应该占多数，毕竟作官的人数较少，而普通市民人数较多，只不过普通市民被史料记载的可能性较小，作品流传和保留的也不多，但这并不代表广大市民的创作量不如官方作家的多。现今遗存的市民作品除了著名的作家，如关汉卿、庾天锡等，其他的作家作品已经较难见到了。

赵义山在《元散曲通论》中提出元朝散曲有四个发展阶段，在元散曲的始盛阶段和鼎盛阶段共收录重要作家二十三人，其中始盛阶段有关汉卿、卢挚、王和卿、庾天锡、徐琰、姚遂、王恽；鼎盛阶段有马致远、贯云石、陈英、冯子振、曾瑞、张养浩、薛昂夫、刘时中、钟嗣成、睢景臣、张可久、乔吉、徐再思、任昱、周德清、周文质。这二十三人之中有十二人或是大都人或者因作官、交游等原因在大都居住过。此外，其他非重要的作家数量也惊人，如始盛阶段的刘因、伯颜、不忽木、鲜于枢、荆幹臣等，鼎盛阶段的

① 包括大都六县，具体地名见前注释。

赵松雪、王德信、滕斌、王伯成、赵明道、赵雍、石子章等。许多江南的文人学士在元朝中期或因科举而被选入仕，或慕名大都的繁盛，或接受好友的邀请而来到大都，和当地的文人一起促进了散曲的发展。可以说人是艺术创造的主体，任何一种艺术的繁盛都必须以创造性的人才为基础，而作家就是创造性人才的重要组成部分，大都就是因为众多散曲作家的聚集而确立起它的散曲中心地位。

另一方面，具有高超技艺的散曲艺人在大都供职和谋生，也促进了散曲艺术在大都的发展，使得大都成为散曲的表演中心。元人夏庭芝《青楼集》共记载了元朝艺人一百一十六人，在大都表演的艺人就有五十五人，除了表8中以表演杂剧闻名于世的大都艺人十六人，还有张怡云、王玉带、王金带、王巧儿、王榭燕、王庭燕、玉叶儿、瑶池景、冯六六、刘信香、张七、张鸾童、周兽头、荆坚坚、贾岛春、解语花、燕山秀、一分儿、陈婆惜、赛天香、马二、刘要和、赵文益、红字李二、花李郎、张国宾、金文石、曹娥秀、宋六嫂、樊事真、周喜哥、李心心、杨奈儿、袁当儿、于盼盼、于心心、吴女、燕雪梅、牛四姐三十九人，约占元朝艺人总人数的一半，大都艺人中擅长歌唱的有十九人，分别为：张怡云、解语花、玉莲儿、宋六嫂、樊事真、王巧儿、连枝秀、和当当、司燕奴、陈婆惜、赛天香、李心心、杨奈儿、袁当儿、于盼盼、于心心、吴女、燕雪梅、牛四姐，其中玉莲儿、连枝秀、和当当、司燕奴杂剧、散曲双绝。大都的散曲演唱者应该不止这些，因为这只是夏庭芝一个人所接触或了解的艺人，其他未被记载下来的艺人应在多数。记录下来的表演者或是技艺最为高超，或是色艺双绝，皆因他们代表了某种音乐形式的最高境界，代表了元朝首都音乐的最高水平。一个曲种拥有大量的创作者和表演者并且使之聚集起来就产生了巨大的推动力，这个曲种随之也就兴盛起来。元大都散曲艺术如此兴盛就是因为众多散曲人才在大都的聚集和交流，碰撞产生出思想火花，在此规模效应之下，大都散曲音乐中心的地位也就慢慢确立起来了。

3. 艺术特色

大都散曲作家众多，但其中有作品传世的却很少，而有乐谱传世的就更屈指可数了，所以大都散曲的艺术特色只能从这些屈指可数的传世乐谱中一探究竟。虽然如此，可以肯定的是，流传下来的乐谱必是脍炙人口、深受大众喜爱的精品。因此以这些少数精品作为研究整个大都散曲的艺术特色可以说不会有很大偏差。

表 11 大都作家现存散曲乐谱①

	姓 名	黄钟宫	正 宫	中吕宫	仙吕宫	南吕宫	双 调	商 调	越 调	大石调	小石调	商角调	般涉调
大都本地作家	关汉卿			4	5	1	29		1	5			
	马致远	3			1		18	7		5			2
	曾 瑞	4	1	1		4	3	4	3	3			10
	鲜于枢				3								
	石子章				3								
	王实甫					3	1						
	鲜于必仁					1		11					
	庾天锡							3				11	
	赵明道								1				
外地来大都作家	卢 挚	5					3						
	荆幹臣			1									
	张养浩		1	1			2						
	范居中		2										
	胡祗遹			1									
	贯云石			4	1	2	6		1	3			
	杨 果				4								
	不忽木				1								
	王伯成				1				4				2
	刘秉忠					2							
	孛罗御史					1			1				
	元好问						2						
	商 挺						2						
	李 泂						1						
	王修甫								1				
	王和卿	5						1	1	4			
	马谦斋			1									

① 根据孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社 1988 年版整理，乐谱可见此书。

（续上表）

姓　名		黄钟宫	正　宫	中吕宫	仙吕宫	南吕宫	双　调	商调	越　调	大石调	小石调	商角调	般涉调
外地来大都作家	白　朴				2	8					5		
	张　雨						1						
	王元鼎							3		4			
共　计		17	4	13	21	22	68	29	13	24	5	11	14

关于大都散曲[①]的艺术特色，可以从小曲、带过曲和套曲这三方面来进行总结概括。

上表说明大都散曲用的次数最多的调是双调，运用双调的作家人数最多。正宫调和小石调用的最少，尤其小石调，只有白朴一人用过。

每一种曲牌各自代表了不同的调式和旋律特征，所以从曲牌的整理上就可以清楚地看出大都人的音乐爱好和用乐趋向。

大都散曲中所使用的小令曲牌如下：[节节高]、[塞鸿秋]、[尧民歌]、[快活三]、[四边静]、[青哥儿]、[春从天上来]、[小桃红]、[四块玉]、[碧玉箫]、[大德歌]、[阅金经]、[寨儿令]、[骤雨打新荷]、[潘妃曲]、[沉醉东风]、[蟾宫曲]、[得胜乐]、[庆东原]、[清江引]、[百字知秋令]、[干荷叶]、[卖花声煞] 共二十三个，其中只用于小令的曲牌有五个：[卖花声煞]、[干荷叶]、[骤雨打新荷]、[大德歌]、[得胜乐]。大都作家王伯成的小令《闺怨》仙吕宫 [春从天上来] 的曲牌是南曲曲牌，[四块玉] 这个曲牌是使用较多的曲牌，如关汉卿南吕宫 [四块玉]、曾瑞南吕宫 [四块玉] 中都曾使用过。其他的曲牌基本上使用次数相当。

大都散曲中带过曲的数量非常之少，只有一个：曾瑞的南吕宫 [骂玉郎] 过 [感皇恩]、[采茶歌]。

使用套曲曲牌的数量就较小令多一些了，因为套曲是一种曲牌联缀的音乐形式，而且套曲中连接的曲牌音乐要和谐，这是选择曲牌重要的因素和条件。套曲中除荆幹臣黄钟宫 [醉花阴]《闺情》是南北合套套曲和王元鼎大石调 [雁传书] 无名套曲是南曲以外，其他均为北曲。北曲和南曲最大的区别就是旋律，北曲使用七声音阶，南曲则使用五声音阶。北曲的音乐风格粗犷豪迈，南曲则委婉细腻。相同之处在于结构都是引子 + 若干曲牌 + 尾声，其音乐都源自前代大曲或说唱形式，如诸宫调、唱赚等，具备与大曲、说唱

① 仅包括有乐谱传世的作品。

形式一样的曲牌联套的特点。同时，套曲还体现了元曲吸收融合了前朝各代的音乐形式，其音乐特征是形象丰富多彩、曲牌众多、旋律变化多端。

每个曲牌都有自己的曲调特性，因此曲牌的名称也大不相同，其音乐也有着调式、调高、板式和旋律风格方面的区别。曲牌中的唱词和音乐既要配合和谐自然，又要按照严格的格律。大都的散曲以$\frac{4}{4}$拍为多，或者起散板后$\frac{4}{4}$拍，或者起$\frac{4}{4}$拍，以散板结尾，但$\frac{2}{4}$拍、$\frac{8}{4}$拍也在作品中出现。

二、其他歌曲

1. 蒙古族传统歌曲
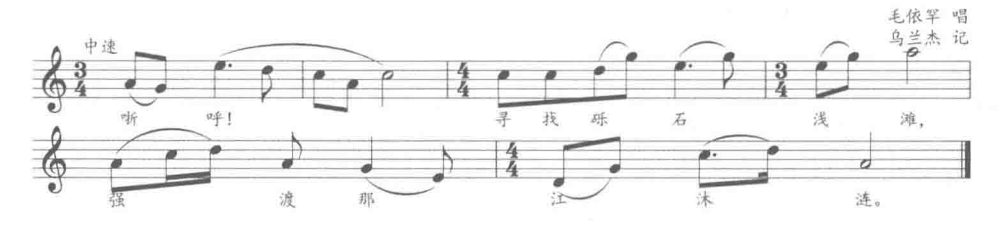
“元代蒙古歌曲保存至今的很少”①，但却不能否定元朝蒙古族歌曲很多，尤其对于蒙古族这样一个能歌善舞的民族来说。大都是蒙古族统治下的都城，更少不了蒙古族歌曲，大都的蒙古族音乐代表着全国最高音乐水平。大都作为元朝的政治、经济、文化中心，蒙古族歌曲在此间多有流传。

元朝的大事有三：征伐、狩猎、宴飨，所以蒙古族的歌曲也以战歌、狩猎歌和宴歌为主。

战歌多产生于元朝初年，有《江沐涟之歌》《阿莱钦柏之歌》《和林城谣》。

【谱3】

江沐涟之歌②



《江沐涟之歌》是元朝南下攻宋时的战歌。蒙古人用江沐涟代称长江，歌中表现了战士们英勇的气概和必胜的决心。此曲为单乐段二句体结构，前有2
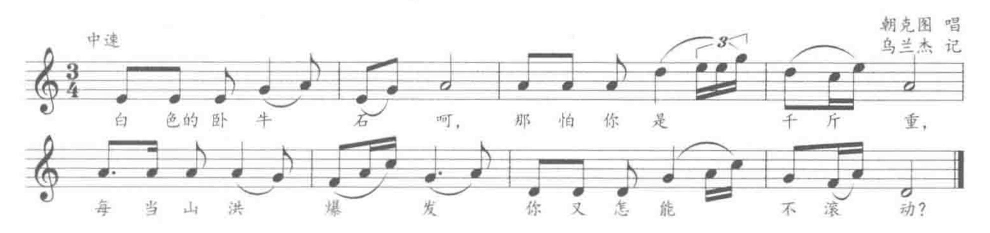
① 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社1998年版，第63页。

② 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社1998年版，第65页。

小节语气助词歌唱的引子。羽调式，变换拍子。四度、六度、八度音程跳动使得旋律起伏较大，节奏无规律。

【谱4】
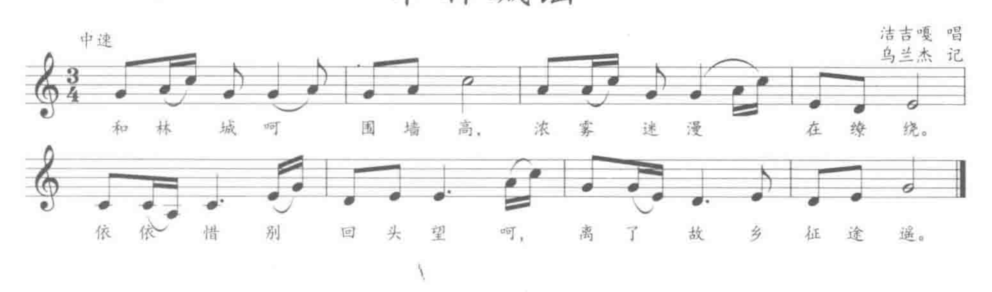
阿莱钦柏之歌[①]



《阿莱钦柏之歌》是一首武士思乡曲，已被蒙古文学史的专家考证为是十三至十四世纪的军旅歌曲。此曲为单乐段三句体结构，2+2+4 非方整结构。羽调式，A 羽调式转 D 羽调式。单拍子，旋律平稳，节奏有规律。

【谱5】

和林城谣[②]



“《和林城谣》堪称是元代武士思乡曲中的精品。”[③] 和林城是元朝时的上都，即大都的陪都，已经在大都结婚生子的武士长期驻守在和林城便会思念起自己家乡的妻儿。此曲为单乐段二句体，每句 4 小节方整结构。徵调式，

---

① 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，内蒙古人民出版社 1985 年版，第 309 页。

② 谱 5～谱 9 及《酒歌》歌词均见乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1998 年版。

③ 袁炳昌、冯光钰主编：《中国少数民族音乐史》（上），北京：中央民族大学出版社 1998 年版，第 144 页。

单拍子。旋律呼应平稳，节奏有规律。

马与蒙古族的生产生活和军事战争密切相关，歌颂马的战歌有《褐色的战马》《银合色的战马》，这些歌曲积极向上，具有勇敢豪迈的气概，表现了士兵不怕苦不怕难、勇往直前的精神。

狩猎是蒙古人民热爱的活动，以狩猎为题材的歌曲数量众多。蒙古族狩猎歌曲采用拟人化的手法来表现动物被猎时的悲哀和猎人高超的狩猎技巧。如《三百六十只黄羊》就是用拟人来表现被猎动物的悲哀。

【谱6】

三百六十只黄羊

中速

蒙古族民歌

三 百 六 十 只 黄 羊 呦，依 恋 着
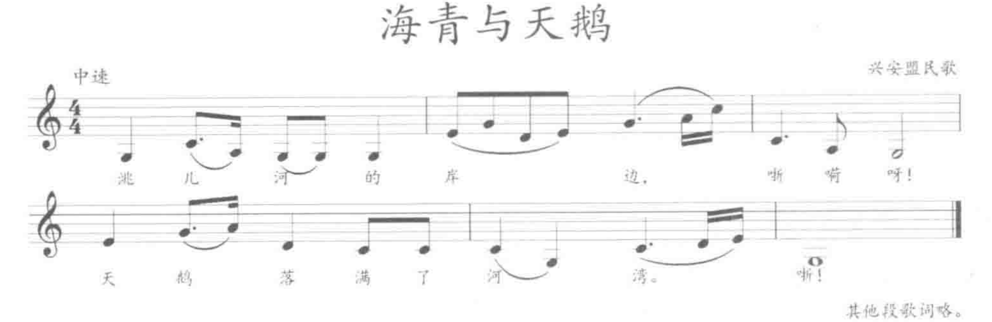
宽 阔 的 大 河。

二、三段歌词略。

此曲为单乐段二句体，两乐句前短后长是非方整结构。宫调式，单拍子。第一句旋律波动起伏，第二句旋律较为平稳，节奏无规律。

《海青与天鹅》表现了象征猎物的天鹅从象征猎手的海青口中逃脱的场景，形象展现了蒙古人的狩猎场面。

【谱7】
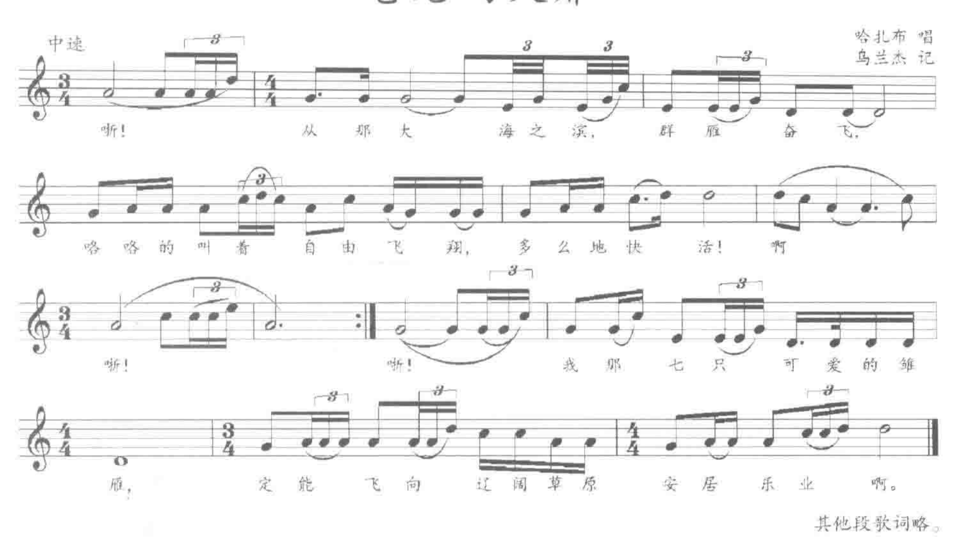


此曲为单乐段二句体结构，每句3小节，上下呼应。徵调式，复拍子。

旋律四、五度跳动较多，节奏有规律。

宴歌在蒙古人民的生活中无处不在，数量较多，比之战歌和狩猎歌曲更容易流传。

【谱8】



《苍老的大雁》是蒙古语演唱的寓言体宴歌，用拟人的手法表达了作者希望下一代奋发图强的感情。此曲为二段体结构，每段均有上下两乐句，加入自由的呼喊助词。羽调式转商调式，变换拍子。第一乐段旋律波动起伏较大，第二乐段旋律平稳。

《酒歌》是蒙古人宴饮时必唱的宴歌，目的是祈求吉祥如意，获得长生天的祝福。其词为：

酒歌
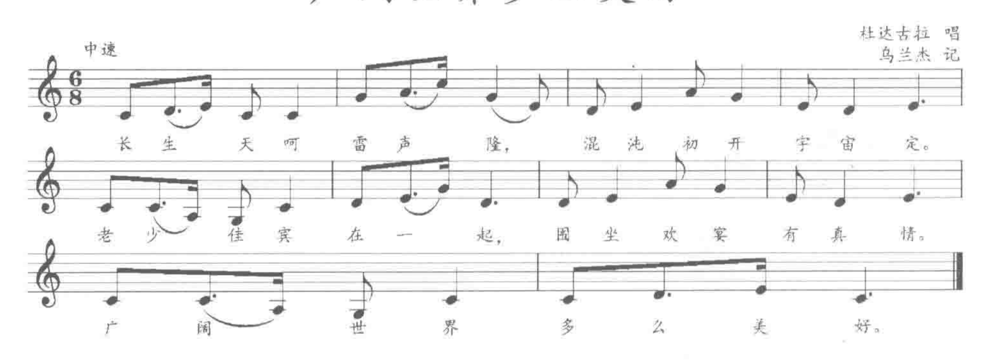
酒为美食之首，
乃是土地的精华。
痛饮苍天之恩赐，
我辈其乐无涯！

君为万民之主，

百姓以食为天。
马蹄踏处皆列酒宴，
我辈福禄无边。

踏歌是蒙古人民酷爱的歌舞形式，在集体踏足的舞蹈中加入歌唱，更加烘托出这种歌舞的热烈气氛。歌曲如下：

【谱9】



除了上述四种歌曲体裁以外还有赞歌、叙事歌曲、劳动歌等，如赞美骏马的《薛禅汗的良驹》和《成吉思汗的两匹骏马》，赞美统治者的《成吉思汗颂歌》等。叙事歌曲以《孤独的白驼羔》为代表。此外，像挤奶歌、哄羊调和擀毡调这类的劳动歌曲在蒙古族歌曲中也占很大一部分。

2. 汉族及其他少数民族歌曲

汉族歌曲以当时的民谣和散曲为主要形式，而其他少数民族的歌曲则较少被记载，只在曲牌中有一些遗存。民谣中揭露统治阶级腐败的内容居多，有《嘲廉访司官》“解贼一金并一鼓，迎官两鼓一声锣。金鼓看来都一样，官人与贼不争多”①。元朝派下来的廉访司官与当地的地方官吏勾结在一起，不仅不能起到肃贪的作用，而且还给老百姓带来了更重的负担。《至正民谣》有“苇声成旗，民皆流离。苇生成枪，杀伐遭殃”② 道出了元末混乱的社会局面。《醉太平小令》有“堂堂大元，奸佞专权，开河变钞祸根源，惹红巾万

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版，第 462 页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版，第 462 ~ 463 页。

千。官法滥，刑法重，黎民怨。人吃人，钞买钞，何曾见？贼作官，官作贼，混愚贤。哀哉可怜！”① 《南村辍耕录》说这首小令从大都到江南，人人都会唱，可见其流传之广。关于其他民族的歌曲在散曲曲牌中少量存在，如［者剌古］、［呆骨朵］、［胡十八］、［阿纳忽］、［风流体］、［古都白］、［唐兀歹］、［阿忽令］、［六国朝］九个曲牌。

第二节　元大都的器乐

一、乐器

1. 琵琶

琵琶是广受大众喜爱的乐器，无论在宫廷还是民间，是汉族还是少数民族，都有歌咏琵琶的诗歌载入史册。“深宫春暖日初长，花气浑如百和香。睡足倚栏闲坐久，琵琶声里拨当当。”原注：“当当，小令也。当当或系回回地名。拨当当者，犹言弹当当调也。”② 元朝宫廷中弹奏琵琶非常普遍，是宫人休闲时弹奏的主要乐器之一。《南村辍耕录·乐曲》中说“达达乐器如筝、篆、琵琶、胡琴、浑不似之类，所弹之曲与汉人曲调不同”，“蒙古及色目人皆善弹琵琶”③。杨允孚《滦京杂咏》有“营盘风软净无沙，乳饼羊酥当啜茶。此事燕支山下女，生平马上惯琵琶”。最为著名的琵琶独奏曲便是《海青拿天鹅》了。历史上遗留下来的壁画和雕塑中存有大量弹琵琶的人物形象，生动地展现出当时琵琶是拨弦的、斜抱的乐器。

2. 三弦

“今之三弦，始于元时。小山④词云：‘三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿。’”⑤ “朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师”⑥，“三弦以弦鼗为始祖”⑦，所以弦鼗的遗器便是三弦无疑，另外诗中也有对三弦形状的描述。可见，三弦是在

---

① （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局1959年版，第283页。

② 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社1995年版，第37页。

③ 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社1995年版，第37页。

④ （元）张可久，号小山，1317年左右在世。

⑤ （明）杨慎撰：《升庵外集》，台北：学生书局1971年版，第156页。

⑥ （元）杨维桢：《李卿琵琶引·序》，见（元）杨维桢撰：《铁崖先生古乐府》，上海：商务印书馆1937年版，第21页。

⑦ 王耀华：《三弦源流及其考辨》，《艺术论丛》1991年第4期。

元朝新出现的，曾在大都有过独奏表演的弹拨独奏乐器，但颇为遗憾的是，没有三弦的乐谱流传于今。现今，只能从出土的墓壁雕刻和石人来想象当时三弦的弹奏情况了。

三弦这种乐器，不仅在民间广受大家的喜爱，而且在宫廷中是颇为流行的独奏乐器，“二十余年备掖庭，红颜消歇每伤情。三弦弹处分明语，不是欢声是怨声”[①]。此诗虽然描写了宫女幽怨的感情，但可以看出三弦是当时普遍使用的独奏乐器。

3. 火不思

火不思，一种弹拨乐器，又有胡不四、胡拨四、琥珀四、虎拨思、浑不似等译名，火不思的叫法在元朝才定下来，是土耳其语 gobuz 的音译。[②] 关于它的形制在《元史·礼乐志》中有精准的描述：“火不思，制如琵琶。直颈；无品；有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面；四弦皮绯，同一孤柱。”

火不思并不是中原特有的乐器，是在元朝被蒙古族的统治者当作战利品从中亚、西亚等伊斯兰教统治的地区带回来的，“镔铁胡不四，世所罕有，乃回回国中上用之乐，制作轻妙”[③]。元朝的火不思没有图片流传下来，但在明清两代却在史料中有图片流传下来。

4. 七弦琴

七弦琴，亦称古琴、瑶琴、玉琴，琴身用的是梧桐，张丝弦，有非常古老的历史。宋朝是古琴音乐发展的高峰时期，琴坛一派繁荣的景象，曲家、琴家辈出。宋朝古琴音乐最大的特点是由宫廷向民间蔓延，大量吸收民间音乐之精华，与民间音乐有机结合，形成独一无二的风格。元朝虽不如宋朝的琴学繁盛，但仍不失一代之风范。忽必烈在位时期，曾亲自召见宋元之际江浙地区有名的琴家毛敏仲来大都，而且其丞相耶律楚材也擅长弹奏古琴，以《水仙操》知名，并对琴艺有独到的见解，同时还有宋尹文以善于演奏琴曲《胡笳十八拍》出名。《南村辍耕录》上也记载了四位古琴名手：严古清、施溪云、施谷云和施牧洲。另外，陈敏子的《琴律发微》也是当时较为成熟的琴论。

元大都不仅有著名的七弦琴演奏家、琴论作家，而且还有制琴名家，如严古清、朱致远。现今流传下来保存的元琴有“琅然”“真趣”“松风”“金风吹玉珮”“秋声”“清籁”“月明沧海”“南风”“朱致远琴”和“玉泉琴”。

---

① 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版，第 38 页。

② ［日］林三谦著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社 1962 年版，第 238 页。

③ （元）杨瑀撰，余大钧点校：《山居新语》，北京：中华书局 2006 年版，第 26 页。

5. 四弦琴

四弦琴，又称“凤首四弦琴”，张弦四根，板胡壳似的共鸣箱，呈半圆形，因琴杆的头部很像凤凰头而得名，在敦煌元朝465窟壁画上有一菩萨坐弹此琴（图15）。



图15　敦煌元朝465窟壁画：菩萨坐弹凤首四弦琴①



图16　元朝壁画：弹四弦琴②

在元朝的壁画（图16）中还有一种四弦琴，形制与凤首四弦琴完全不同，是弹拨乐器，四根弦绷于右侧的琴码之上，斜抱弹奏。

6. 七十二弦琵琶

七十二弦琵琶（图17），形制较大，属弹拨乐器。虽名为七十二弦琵琶

① 引自《中国音乐文物大系》总编辑部编：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社1996年版。

② 引自刘恩伯编著：《中国舞蹈文物图典》，上海：上海音乐出版社2002年版，第137页。

但不是琵琶，而是与今天新疆维吾尔族的卡龙琴非常类似的平放式琴，此乐器也不是中原自有的，而是从西域传入。《元史·郭宝玉传》记载了郭宝玉的孙子郭侃随旭烈兀西征时带回七十二弦琵琶的情况：“丁巳年至乞石部，忽里算滩降。……得七十二弦琵琶。”又“丁巳岁（1257年）取报达国。……其主合理法。……琵琶三十六弦。初合理法患头痛，医不能治；一伶人作新琵琶七十二弦，听之立解”①。报达国是今伊拉克首都巴格达，上面两个史料充分说明七十二弦琵琶是蒙古族在对外战争时从西亚带回来的独奏乐器。

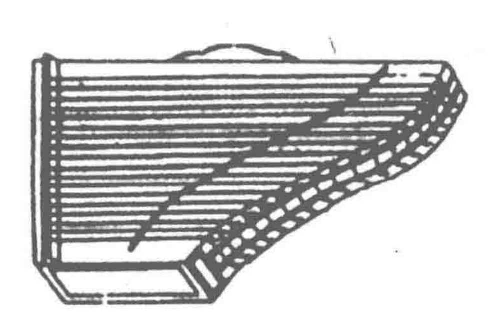


图17 七十二弦琵琶②

7. 胡琴

胡琴是胡人创造的拉弦乐器，胡人是我国北方游牧民族。《元史·礼乐志》：“胡琴制如火不思，卷颈龙首，二弦，用弓捩之。弓之弦以马尾。”敦煌元朝465号石窟壁画（图18）上有一飞天的菩萨手拿一把与胡琴的形制极似的二弦乐器。胡琴无论在蒙古军中被当作随军乐器，还是在城市中被当作消遣娱乐的乐器都是一样普遍和大众化。著名的旅行家马可·波罗把1269年忽必烈征讨乃颜时，军队中弹起胡琴的情景记录在他的游记中：“缘鞑靼人作战以前，各人习为歌唱，弹两弦乐器，其声颇可悦耳。弹唱久之，迄于鸣鼓之时，两军战争乃起。”③

---

① （元）刘郁撰：《西使记》，北京：中华书局1985年版，第3页。

② 引自（清）允禄等撰，牧东点校：《皇朝礼器图式》，扬州：广陵书社2004年版，第423页。

③ ［意］马可·波罗著，冯承均译：《马可波罗行纪》，上海：上海书店出版社2001年版，第188页。

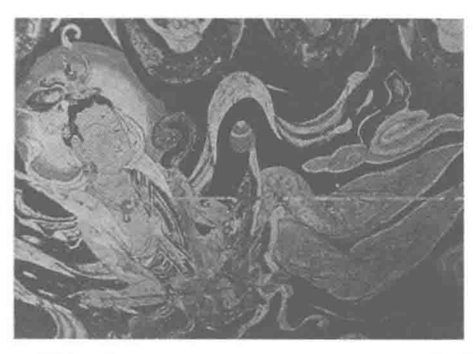


图 18　敦煌元朝 465 号石窟壁画：飞天菩萨手拉胡琴[①]

8. 抄兀儿

抄兀儿，拉弦乐器，其形制是在倒梯形的琴箱上蒙以羊皮，以大概三尺多长的琴杆贯穿其上，琴杆顶端装饰以螭首。以一缕马尾作为两根弦，用食指般粗的柳条弯成弓子。最初，这件乐器是为吟唱蒙古族英雄史诗时伴奏的，吟唱英雄史诗的艺人边拉抄兀儿边吟唱。但到了元朝，抄兀儿经过长期发展成为独奏乐器，不再单纯为吟唱英雄史诗伴奏。抄兀儿流传至今，琴杆的螭首换作了马头，成为今天众所周知的马头琴。

9. 雅托噶

雅托噶，即蒙古筝，是元朝蒙古族重要的弹拨乐器。《元史・礼乐志》："筝，如瑟，两头微垂，有柱，十三弦。"

10. 箜篌

箜篌，元朝普遍的弹拨乐器。《元史・礼乐志》："箜篌，制以木；阔腹；腹下施横木而加轸；二十四柱；头及首并加凤喙。"元诗人杨瑀在《山居新语》中记载了弹奏二十铜弦箜篌的西域僧人间间，"畏吾尔僧间间……世习二十弦，悉以铜为弦"。著名乐曲《白翎雀》的一种独奏形式就是用十四弦箜篌弹奏，"豁然一声震龙拨，一十四弦暗一抹"，"檀槽颔呀凤凰腭，十四银镮挂冰索"都是对当时箜篌独奏的描写。

二、乐曲

元大都乐曲以《海青拿天鹅》[②] 和《白翎雀》为代表。这两首乐曲均以

---

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社 1988 年版，第 126 页。

② 详细分析见本章第三节。

草原飞禽为表现对象。

白翎雀，蒙古名称是“海儿古纳·哈勒斤”，俗称百灵鸟，又称之为“答兰·赫勒图”，意为“鸣啭七十套”。白翎雀生长在较为寒冷的乌桓朔漠之地（内蒙古自治区东部一带），常年聚居在寒温带，在高空中盘旋飞翔，往往是雌雄相和而鸣，它是漠北草原上特有且常见的飞禽。杨维桢诗曰：“白翎雀，西极来。……百鸟见之不敢飞，雄狐猛虎愁神机。……海东之青汝何为？下攫草间雉兔肥。奈何猛虎雄狐狸？”可见，这种禽鸟是一种比海青都凶猛的飞禽，海青只是可以拿鹅、兔等小型动物的雕类，而白翎雀则可以搏击像猛虎和狐狸这样大型的野兽，这是海青所不能比拟的。

忽必烈定都大都之后，对于草原上的事物非常怀念，特命宫廷作曲家硕德闾根据白翎雀鸟创作一曲，名为“白翎雀”，随即在宫中传唱开来。“宫里不教忘旧俗，白翎雀语入声歌。”[①]《白翎雀》在蒙语中称“答剌”，情调较为哀怨，表达了思念故乡的感情，展现了元朝人民的现实生活。元诗人杨维桢《白翎雀词》序中曰：“按国史脱必弹曰：‘世皇畋于柳林，闻妇哭甚哀；明日，白翎雀飞集于朵上，其声类哭妇。上感之，因令待臣制《白翎雀词》。”[②]元人陶宗仪也在《南村辍耕录》中记录道：“白翎雀者，国朝教坊大曲也。始甚雍容和缓，终则急躁繁促，殊无有余不尽之意。……世皇因命伶人硕德闾制曲以名之。曲成，上曰：何其未有怨怒哀嫠之音乎？时谱已传矣，故至今卒莫能改。”

《白翎雀》的演奏有十四弦箜篌、筝、琵琶三种乐器的独奏形式，元明两朝的文人多有记载且流传至今，但非常遗憾的是各种形式的曲谱却没有遗留下来，它们在历史的洪流中消失殆尽。《白翎雀》最初是以箜篌独奏的形式创作的，会稽张思廉所作之歌可证：“真人一统开正朔，马上鞮鞯手亲作。教坊国手硕德闾，传得开基太平乐。檀槽呀呀凤凰腭，十四银镮挂冰索。摩诃不作兜勒声，听奏筵前白翎雀。”[③] 张宪在其《白翎雀》诗中对十四弦箜篌的独奏进行了淋漓尽致的描写：“玉翎琤珄起盘礴，左旋右折入廖廓，崒嵂孤高绕羊角，啾啁百鸟纷参错。须臾力倦忽下跃，万点寒星坠丛薄。豁然一声震龙拨，一十四弦喑一抹。”[④] 此诗描绘了起初白翎雀悠闲自得地在空中盘旋，寻找猎物的情景，时而“入廖廓”，时而“绕羊角”，成群结队、啾啁参错，曲调也应该是舒缓而优美的。当它们发现猎物时，像是飞疲倦一样，忽然下坠俯冲向猎物，此时，弹奏者以一声突兀的、强的拨奏来表现该场景，再抹十

① （元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 128 页。
② （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 1990 页。
③ （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 年版，第 248 页。
④ （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 1936 页。

四根弦，使箜篌声立刻停止来结束全曲。关于此箜篌独奏曲的描写还有杨维桢《吴下竹枝歌》：“《白翎雀操》双手弹，舞罢胡笳十八段。”[①]

西域伶人火倪赤以筝独奏《白翎雀》而闻名，张昱《白翎雀歌》可为证：“西河伶人火倪赤，能以丝声代禽臆。象牙指拨十三弦，宛转繁音哀且急。……朝弹暮弹《白翎雀》，贵人听之以为乐。”[②] 这首诗中不仅写出火倪赤高超的演奏水平，也表现出《白翎雀》是当时非常受欢迎的曲目，在达官贵人的府邸，日夜弹奏《白翎雀》。兼通音乐的诗人杨维桢也曾听到此曲的筝独奏，有诗曰：“开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦。”[③] 诗后注云：“张子野咏筝，雁柱十三行，一一春莺语。”

元朝琵琶独奏《白翎雀》的绝技艺人有康昆仑、罗黑黑，诗人吴莱在客居他乡的月夜听到此曲作诗道：“白头汉士闻先拍，青眼胡儿听却啼。君不见康昆仑、罗黑黑，开元绝艺倾一国。若还睹我白翎辞，二十四弦弹不得。”[④] 可见，此曲曲调悲伤，塞外的胡人听到《白翎雀》时会因思念自己的家乡而痛哭。弹奏《白翎雀》的乐人非常谦虚，自觉不如康、罗二人的技艺，若有外人在场则不愿意再弹奏此曲。《白翎雀》流传到明代仍很受欢迎，江南人士为了弹奏好此曲，特地到漠北草原观看白翎雀，而且还让画家作白翎雀图带回江南，以为观赏，但是听众里已经没有当时所谓的“北人”了，有诗写道：“老来弦索久相违，心事虽存指力微。莫更重弹《白翎雀》，如今座上北人稀。”[⑤]

三、乐队

1. 元杂剧伴奏乐队

从历史的文献资料和壁画上可以看出，元杂剧伴奏乐队不可缺少的三件乐器是鼓、笛子和拍板。这三种乐器的伴奏组合，可以追溯到唐代歌舞戏的伴奏乐器，最近可以从金代出土的墓群杂剧砖雕中找到笛子、拍板和鼓的身影，唯一不同的是增加了筚篥这一件乐器，而“元杂剧的伴奏乐队正是继承

---

① （清）顾嗣立编著：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1998页。

② （清）顾嗣立编著：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第2060页。

③ （元）杨维桢：《宫词》，见（元）杨维桢撰：《铁崖先生古乐府·卷十四》，上海：商务印书馆1937年版，第127页。

④ 吴莱：《客夜闻琵琶弹白翎雀》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1522页。

⑤ （明）张羽：《听老者理琵琶》，见（明）张羽撰：《静居集·卷六》，上海：上海书店出版社1986年版，第201页。

了唐代以来的传统发展而成的”。如图 19 是元朝《三国志平话》中的乐队演奏插图，图片的右上角写有关公单刀会，图中五人各执杖鼓、钹、箫、拍板和笛子为杂剧《关公单刀会》伴奏。这个乐队除了包括必要的笛、鼓、拍板三件乐器之外，还加进了钹和箫，更加增添了乐队色彩的丰富性。再如图 20 中所表现的乐队，使用的乐器有琵琶、笛子、鼓和拍板，在基本的三件伴奏乐器上增加了琵琶，弹奏琵琶的乐手为女性，背对观众。持拍板的乐手也为女性，但面朝观众。另外三人为男性，一人展开手掌，掌上一幅“掌记”写着《风雪奇》的剧名。吹笛的乐手面对观众，打鼓的乐手则侧身。



图 19　元《三国志平话》乐队①



图 20　五人乐队②

图 21 描绘的是行进中的元杂剧伴奏乐队，队中的乐手男女混合，可见元朝的乐队是不忌讳男女混杂在一个乐队中的。图 21 中的乐队乐手人数稍多，共有五人，乐队指挥、琵琶、笛子、板鼓和拍板，多了乐队指挥一人。乐队均为男艺人组成，其中有一位浓眉大眼、络腮胡且袒胸露怀的少数民族乐手，似在边舞边奏乐。本书第一章中的图 3 也是鲜明表现元杂剧演出及其伴奏形式的砖雕，具有重要的价值。此伴奏乐队均为男性，除了持有鼓、笛、拍板三件乐器的伴奏者以外，还有化装成剧中人物的扮演者，两列共有十人，图中为其中一列。

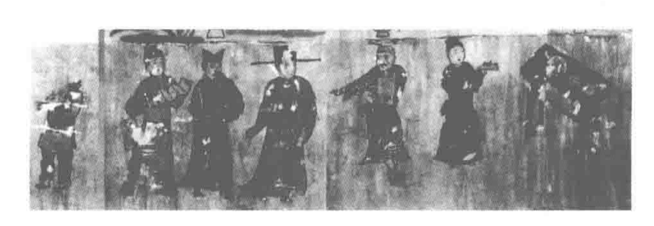


图 21　行进中的元杂剧伴奏乐队③

① 李凭、全根先纂：《中华文明史 · 元代卷》，石家庄：河北教育出版社 1994 年版，第 520 页。

② 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版，第 77 页。

③ 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社 2001 年版，第 78 页。

从上面的三幅图中可看出元杂剧的伴奏乐队由笛子、拍板和鼓为基本乐器组成，可以添加琵琶、钹、箫等乐器来丰富乐队的音色，同时伴奏乐队的乐手也不局限于同一民族的男性，汉族和少数民族、男和女均可以参与乐队演奏。

2. 蒙古乐队

元朝时期将蒙古乐队合奏的乐曲称为“达达乐曲”[①]。因为“‘达达’，乃是鞑靼的简写。宋、明两代的中原文人，将北方的蒙古族称作鞑靼。因此，从字面上来理解，所谓‘达达乐曲’，便是蒙古乐曲”[②]。《南村辍耕录》中记载了蒙古器乐合奏的大曲、小曲和回回曲三类：

大曲：哈八儿图、口温、也葛倘兀、畏兀尔、闵古里、起土苦里、跋四土鲁海、舍舍弼、摇落四、蒙古摇落四、闪弹摇落四、阿耶儿虎、桑哥儿苦不丁（江南谓之孔雀双手弹）、答剌（谓之白翎雀双手弹）、阿斯阑扯弼（回盏曲双手弹）、苦只把失（吕弦）。

小曲：哈儿火失哈赤（黑雀儿叫）、阿林捺（花红）、曲律买、者归、洞洞伯、牝畴兀儿、把詹葛失、削浪沙、马哈、相公、仙鹤、阿丁水花。

回回曲：伉里、马黑某当当、清泉当当。

这里记载的曲目名称，大多为元朝蒙古语或其他少数民族语言的汉文注音，据乌兰杰[③]的考证，上述曲名可分为四类：

（1）以民族或国家名称命名：①畏兀尔，即维吾尔族。②口温，西域地名。③也葛倘兀，大西夏。④阿斯阑扯弼，西域阿速部的君主阿儿思兰汗；蒙古语意为“狮子王”。⑤伉里，西域地区的一个古老民族。

（2）以地区命名：①哈八儿图，我国新疆哈密地区。②起土苦里，元朝云南的某些被称为“鬼方”的地区。③跋四土鲁海，诸如虎头山之类的地名。④闪弹摇落四，元朝云南的昆明地区。

（3）以所表现内容命名：①摇落四，“男子”“丈夫”“好汉”之意，蒙古摇落四、闪弹摇落四，就是蒙古好汉、元朝云南昆明好汉之意。②阿耶儿虎，描写元朝蒙古人战争生活的乐曲。③答剌，草原之意，表现漠北草原特有的鸟——白翎雀的乐曲。④哈儿火失哈赤，描写黑色雀儿叫的乐曲。⑤曲律买，歌颂成吉思汗帐下以大将木华黎为首的四杰的乐曲。⑥洞洞伯，与朝鲜古代宫廷音乐中的《洞洞歌》相似的乐曲。⑦牝畴兀儿，表现云雀的美好啼鸣，或是以云雀起兴的歌曲。⑧削浪沙，赞美纯黄色的骏马，或是紫褐色

---

① 杨荫浏认为元代蒙古族的器乐合奏乐曲包括大曲、小曲和回回曲三类，见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年版，第 731 页。

② 乌兰杰：《元代达达乐曲考》，《音乐研究》（季刊）1997 年第 1 期。

③ 乌兰杰：《元代达达乐曲考》，《音乐研究》（季刊）1997 年第 1 期。

骏马的乐曲。

（4）以重大历史事件或历史人物命名：①桑哥儿苦不丁，以成吉思汗少年时代找回丢失的八匹骏马为主要内容来歌颂成吉思汗的乐曲。②马黑某当当，元朝时被征服国花剌子模国歌唱马黑某国王的乐曲。另外，新疆卫拉特部的蒙古人，称在民间乐器图卜硕尔伴奏之下的歌舞为“当当”，那么“清泉当当”有可能是指一种有乐队伴奏的歌舞形式。

3. 宫廷乐队

宫廷中有四大乐队，即乐音王队（元旦用）、寿星队（天寿节用）、礼乐队（朝会用）与说法队（宗教庆典用）。

表12 宫廷乐队的乐器编制

队名	队次	龙笛	筚篥	鼓	渔鼓	筒子	板	所奏乐曲
乐音王队	引队	3		杖鼓3 金鞚小鼓1			1	《万年欢》
	二队							《长春柳》
	七队	3	3	杖鼓2				合奏《吉利牙》
	九队			执花鞚 稍子鼓				
	十队（之一）			摇日月空鞘 稍子鼓				
	十队（之二）			执花鞚 稍子鼓				
寿星队	二队							《长春柳》
	七队	3	3	札鼓3 鼓1			1	合奏《山荆子》带《袄神急》
	十队				有	有		
礼乐队	七队	3	3	杖鼓2				合奏《新水令》《水仙子》
说法队	二队							《长春柳》
	七队	6	6	杖鼓4				合奏《金字西番经》

四大乐队中只在二、七、九、十队次中记载所用乐器和所奏的乐曲，而

二队没记载所使用的乐器，只有所奏的乐曲，且均为具有汉族风格的乐曲《长春柳》。“音乐王队”和“礼乐队”的第七队都使用龙笛、筚篥和杖鼓三件乐器，龙笛和筚篥的数量相当，即三龙笛和三筚篥配二杖鼓，只有“说法队”的三件乐器数量各翻一倍，为六龙笛、六筚篥配四杖鼓。而且七队所奏的乐曲《吉利牙》《山荆子》《袄神急》《金字西番经》为少数民族风格的曲子。十队则使用稍子鼓、渔鼓和筒子。渔鼓和筒子是合并使用的击节乐器，在元朝的史书中尚未发现其形制，但明代人王圻辑的《三才图会》之卷三中有它们的图形。另外，不可不提的是引领宫廷众乐的兴隆笙。《南村辍耕录》记载：“兴隆笙在大明殿下，其制：植众管于柔革，以象大匏土鼓，二革囊。按其管，则簧鸣。笙首为二孔雀，笙鸣机动，则应而舞。凡燕会之日，此笙一鸣，众乐皆作；笙止，乐亦止。”《元史》中也记载了兴隆笙的形制，虽与《南村辍耕录》的记载有所出入，但并不影响兴隆笙在宫廷乐队中引领众乐的重要地位。兴隆笙在元中统年间从回回国传入的时候音律与本国不相符合，经过玉宸乐院判官郑秀考其音律，分定高低音，增改之后才得以重用。元宫廷在之后的五十年中又增制了十个兴隆笙，可见此乐器在宫廷乐队中具有不可缺失的地位，但可惜的是，如此精美和重要的乐器在明代却因不再使用而失传了。

4. 其他乐队

《海青拿天鹅》不仅有独奏的形式，还有合奏的形式流传下来。关于它的合奏乐谱有两个：最早的是北京智化寺保存的康熙三十三年（1694）的笙管合奏的曲谱抄本，其中有《放海青》《拿鹅》二曲；第二种是乾隆年间（1814）荣斋编写的《弦索备考》中曲名为《海青》的曲本，共分十八乐段但无小标题文字，在十三段注有《撒围》，十四段注有《三回作鹅鸣》的文字，有尾声，为胡琴、三弦、筝、琵琶四种弦乐器合奏的曲谱。

从流传下来的壁画看来，合奏乐队还有图22中的形式。这个乐队有六个人，身穿道家服饰，拿乐器的有四人，所执乐器有横笛、云锣、笙和拍板。这里使用的云锣，在元朝称云璈，是元朝新出现的乐器，由十面或十四面小锣组成，以小锤击之。



图 22 道家乐队[1]

第三节 作品分析:《海青拿天鹅》

一、由来

《海青拿天鹅》是现在已经确知的产生于公元 14 世纪、年代最为古老的一首琵琶乐曲。曲中的海青，又称海东青，是雕的一种，体小善飞、小而俊健、爪白者为优种，仅产于人迹罕至的东海之滨，筑巢于悬崖绝壁，以能搏击天鹅而著称于世。“既纵，直上青冥，几不可见。俟天鹅至半空，敞自上而下，以爪攫其首，天鹅惊鸣，相持殒地。”[2] 据《女真传》载，自古以来，女真人就知道“天鹅能食珠蚌，则珠藏其嗉”。于是，居住于黑龙江下游的女真族驯服海青来捕捉天鹅，既可以得到天鹅，又可以得到珍珠。这样的狩猎方式开始为女真族独有，其他的邻近民族虽然听说有此狩猎方式，但由于海青踪迹难觅，捕捉艰难，并未采纳。直到辽灭了渤海后，女真族役属于辽之后，辽国宫廷贵族便以“责贡”的方式，大量攫取女真族的海青。“每岁大寒，必命女直[3]发甲马数百至五国界取之，往往争战而得。”[4] 随着辽国对海青的喜

---

① 中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社 1988 年版，第 118 页。

② （清）厉鹗撰:《辽史拾遗》，北京：中华书局 1985 年版，第 349 页。

③ “女直”即女真之别称，辽代为避兴宗耶律宗真讳，改女真为女直。

④ （明）薛应旗撰:《宋元通鉴》，见四库全书存目丛书编纂委员会编:《四库全书存目丛书·史部·第 9 册》，济南：齐鲁书社 1996 年版，第 685 页。

爱日益膨胀，不断加重女真族的“责贡”，使得女真人越发不堪骚扰、愁苦至极，于是女真族的反抗也不断升级，最终导致完颜阿骨打起兵反辽，才结束这种“责贡”式的海青掠夺。被辽兵强索过来的优种海青被奉献给皇帝，皇帝用海青搏击天鹅进行娱乐、消遣，并作为春季的一项重要活动。“届时，待御皆服墨绿色衣，各备连锤一柄、鹰食一器、刺鹅锥一枚，于泺周围相去各五、七步排立。皇帝冠巾，衣时服，系玉束带，于上风望之。有鹅之处举旗，探骑驰报，远泊鸣鼓。鹅惊起，左右围骑皆举帜麾之，五坊擎海东青鹘拜授皇帝放之、鹘擒鹅坠，势力不加，排立近者举锥刺鹅，取脑以饲鹘，救鹘人例赏银绢。皇帝得幼鹅荐庙；群臣各献酒果举乐，更相酸酢致贺语，皆插鹅毛于首以为乐。”① 此项宫廷活动上行下效，逐渐传入贵族阶层，以海青搏击天鹅为乐，成为辽代上层社会一种流行的活动。

以海青搏击天鹅的娱乐到金代仍然是流行于宫廷的狩猎活动，金人赵秉文的《春水诗》就生动描述了金宫中一次海青拿天鹅的场面：“春光宫外春水生，驾鹅飞下犹寒轻。绿衣探使一鞭信，春风写人鸣鞘声。龙旗晓日迎天仗，小队长围圆月样。忽闻叠鼓一声飞，轻纹触破桃花浪。内家（原注，犹言官家）最爱海东青，锦华掣臂翻青冥。晴空一击雪花坠，连延十里风毛腥。初得头鹅夸得俊，一骑星驰荐陵寝。吹声沸入万年觞，琼毛散上千官鬓。”

继辽、金之后，元朝统治者也是居住在北方草原的少数民族，蒙古族喜好狩猎，常观海青捕捉天鹅，以此为乐。用海青猎取天鹅是蒙古族非常古老的习俗，因为海青是成吉思汗部族的图腾，象征着矫健、神勇和胜利。在蒙古族成为全国的统治者之后，对海青的喜爱之情不减反增。为此，宫廷中专门设置了饲养珍禽的鹰坊，管理捕猎之事。捕获而得的珍禽用来“荐宗庙，供天庖”② 的同时，也供蒙古统治阶级狩猎娱乐。至顺二年（1331）“命兴和建屋居海青，上都建屋居鹰鹘”③。鹰坊中还有专职驯养海青的“鹰人”，而且待遇菲薄。《元史·兵志》中说道：“元制，自御位及诸王，皆有昔宝赤，盖鹰人也。昔宝赤，鹰房之执役者。每岁以所养海青获得头鹅者，赏黄金一锭。头鹅，天鹅也；以首得之，又重过三十余斤，且以进御膳，故曰‘头’。”④

从文献记载来看，海青是一种珍贵的禽鸟，多为上层贵族阶级拥有。它不仅是难得一见的，而且还是不易得到的极其珍贵的雕类，并不是任何家庭都可以拥有的禽鸟，更别说人工驯服后，利用它来捕捉天鹅，获得珍珠了。

---

① （元）脱脱等撰：《辽史·营卫志》，北京：中华书局 1974 年版，第 123 页。
② （明）宋濂等撰：《元史·兵志》，北京：中华书局 1976 年版，第 2046 页。
③ （明）宋濂等撰：《元史·文宗纪》，北京：中华书局 1976 年版，第 462 页。
④ （元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 年版，第 19 页。

所以，驯服它来捕捉天鹅只是上层贵族社会的专项活动，因此，《海青拿天鹅》这首乐曲最早应该是源于宫廷之中，后来由于广受人们的喜爱而流传开来，成为平民百姓乐于弹奏的曲目。此曲生动地刻画出海青搏击天鹅时激烈的景象，同时还运用了巧妙的琵琶艺术技巧，历经宫廷、民间广泛的流传，出现了二胡、三弦、古筝、琵琶等多种乐器独奏形式，其中以琵琶独奏的形式最为著名。

二、谱本

据统计，《海青拿天鹅》有以下六种曲谱本（见表 13），这六种曲谱名字虽然不尽相同，曲谱也有不同程度的出入，但是这些曲谱都是同一首乐曲在流传过程中发生的变化。遗憾的是，此曲虽可以确定为“产生于 14 世纪”，[①] 即元朝立国时期，但是元、明两朝都没有《海青拿天鹅》的曲谱传世。

表 13　《海青拿天鹅》曲谱本简况

年　代	谱　名	作　者	曲　名	谱　式
康熙三十三年（1694）	不　详	不　详	《放海青》《拿鹅》	笙管合奏谱
嘉庆十九年（1814）	《弦索备考》	荣　斋	《海　青》	胡琴、三弦、筝、琵琶等弦乐器合奏谱
乾隆嘉庆年间	《琵琶谱》	鞠士林	《平沙落雁》	琵琶谱
嘉庆二十四年（1819）	《琵琶谱》	华秋苹	《海青拿鹤》	琵琶谱
光绪二十一年（1895）	《南北派十三套大曲琵琶新谱》	李芳园	《海青拿鹤》	琵琶谱
民国十五年（1926）	《养正轩琵琶谱》	沈浩初	《平沙落雁》	琵琶谱

《海青拿天鹅》在产生之初，以琵琶独奏形式出现并流传开来，影响力很大，本书以琵琶独奏曲谱本作为研究对象。古谱本选用鞠士林所传的曲名为《平沙落雁》的琵琶谱传抄本，华秋苹《琵琶谱》中曲名为《海青拿鹤》的曲谱，李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》中曲名为《海青拿鹤》的曲谱，1926 年出版的沈浩初《养正轩琵琶谱》中曲名为《平沙落雁》的曲谱这

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版，第 734 页。

四种琵琶谱作对照使用，五线谱本选用沈浩初编著，人民音乐出版社 1983 年 9 月出版，林石城整理的《养正轩琵琶谱》第一版的琵琶谱本[①]。

《海青拿天鹅》曲名历经元、明、清三朝发生了较大的变化。在元朝叫《海青拿天鹅》，明代没有曲谱传世，到了清代出现了三种叫法：《弦索备考》中简称《海青》，鞠士林所传的琵琶谱传抄本和沈浩初《养正轩琵琶谱》中改称为《平沙落雁》，华秋苹《琵琶谱》和李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》中同称为《海青拿鹤》。元朝的曲名《海青拿天鹅》准确说明了两种禽鸟之间的关系和所要发生的故事，而清代的曲谱名或者简称《海青》，或者把故事的主要角色从“海青”“天鹅”改为“雁”和“鹤”，都对曲子所要表达的具体内容概括不清，甚至把搏斗的内容变成颇具和平意味的“平沙”。这样的标题会误导演奏者和欣赏者，以为这是一首风格优美平静的乐曲，与乐曲中原来描写的激烈的斗争场面完全相悖。之所以有这样的结果，和曲谱的采编人都居住在长江以南的地区不无关系，交通的不便使得他们较少去北方少数民族地区，对生长在北方的海青不甚了解，于是用南方较为常见的雁、鹤来代替不易见到的海青和天鹅。

三、标题

上述四种古本琵琶谱各自的段数和标题（见表 14）都互有出入，体现了此曲在流传过程中，不同的演奏家赋予其不同的表现内容，虽然渐渐脱离了原曲真正的面貌，但是却丰富了此曲的艺术表现内容。

表 14　《海青拿天鹅》四种古本琵琶谱段数和标题

谱　名	鞠氏谱	华氏谱	李氏谱	沈氏谱
引　子	有	无	无	无
第 1 段	其一　雁飞明月 \	出　巢	出　巢	奋翱出巢
第 2 段	其二	搜　羽	搜　羽	芦汀搜羽
第 3 段	其三　挺	寻　山	寻　山	结阵渡江
第 4 段	其四　雁排八字翔	挺　翅	挺　翅	直上巫峰
第 5 段	其五　瞥	翔　云	翔　云	连群遐举
第 6 段	其六　捕	瞥　鹤	瞥　鹤	回旋挺翅
第 7 段	其七　雁宿潇湘追	捕　鹤	捕　鹤	纵横云路

① 全谱见附录。

（续上表）

谱　名	鞠氏谱	华氏谱	李氏谱	沈氏谱
第8段	其八　大	追　拿	追　拿	长空嘹唳
第9段	其九　败	小　扑	小　扑	万里微茫
第10段	其十　孤雁巡更	大　扑	大　扑	层霄挑宇
第11段	其十一　海青扑鹅	败　飞	败　飞	风急行斜
第12段	其十二	穿　云	穿　云	散逐天涯
第13段	其十三	空　战	空　战	寒滩觅食
第14段	其十四　雁声天际鹤鸣	掠　草	掠　草	分飞掠草
第15段	其十五	平　沙	平沙扑翅	扑落平沙
第16段	其十六	鹤　鸣	鹤　鸣	声断衡阳
第17段	其十七　群雁纵横脱纵	脱　纵	脱　纵	喁喁和倡
第18段	其十八	归　巢	分　飞	带月归巢
尾声/第19段	尾	无	归　巢	无

《海青拿天鹅》琵琶谱共十八段，除了鞠士林所传的琵琶谱《平沙落雁》的传抄本中有引子和尾声以外，其他三种曲谱均为十八段，无其他结构。李芳园编的《南北派十三套大曲琵琶新谱》虽有十九段，但这是把华秋苹《琵琶谱》中曲名为《海青拿鹤》的曲谱中的十六段分成两段，以此推出的十九段，第十八段的标题改成“分飞”。从乐谱的演变看来，每段乐曲的标题早先应该是没有的，鞠士林所传的琵琶谱只是分段，以“其一”“其二”来标段，少数的乐段有标题，但字数并不一致，比起年代稍近的华谱、李谱和沈谱来，与元朝的曲谱原来面貌更加接近。华谱和李谱是用两字标段，沈谱则用更具意境的四字标段，显然，乐段的文字标题是后人根据自己的理解加上去的。

每段的标题文字基本上反映了此段乐曲的表现内容，但也有音调相同或相似的两乐段，标题字义却大相径庭的。为了使全曲的结构完整，每段的后半部分使用合尾的形式来贯穿全曲。其中第三段、第四段是合尾的形式，第五、六、七、八、九段后半部分相同；第八段与第十一段的后半部分相同，是合尾形式；第十一段与第十七段合尾的部分较多，只有开始五小节不同，第六小节起完全相同。第十一段和第十三段的前半部分相同，第十六段和第七段后半部分相同。

四、叙事结构

《海青拿天鹅》是一首武套曲。“琵琶的武套曲着重于状物，多以音乐发展的需要和可能性为出发点，从历史故事中提炼必要的过程和冲突作为音乐构思的基本线索，或者从原故事中提炼它的精神实质作为音乐构思的基础。”[①]也就是说，琵琶武套曲是曲作者通过音乐形式来述说历史故事和民间传说或者早已为人们熟悉的各种形象，具有很强叙事性的乐曲。因此，本曲采用现实主义白描手法，来表现当时的狩猎场面：北方少数民族地区的草原中，经过猎人精心驯养的海青在出猎前表现出兴奋的情绪，一会儿伸展翅膀，一会儿梳羽伸爪。当海青来到旷野的沙滩之上时，升空翱翔、回旋斜掠，全力寻找猎物，展现出它矫健的英姿和寻觅猎物的机警神态。当海青发现猎物后紧追不舍，勇猛抓捕。捕获之后，胜利归返。本曲用琵琶独奏的形式来展现当时我国古代蒙古民族用海青追捕天鹅的情景，生动表现了蒙古族雄健、尚武、勇敢的拼搏精神。

全曲十八段[②]，主题非常鲜明。综而观之，可以分为三大部分。

第一部分是引子和铺叙部分，从第一段至第十三段。这部分主要是表现故事的发生地点——草原的辽阔与恬静，同时引出音乐的主角海青，描绘出它在出猎时梳剔羽毛、伸展翼爪的勇武神态，以及表现神态的各种鸣叫声。如精神抖擞的鸣叫之声、寻找猎物的喃喃细弱叫声和发现猎物振翅急追的短促叫声等。散板的引子舒展平稳，展现出草原的辽阔。第一段开头描绘了海青拿天鹅之前平静的草原和蓄势待发的海青矫健、英勇的形象。在没有遇到天鹅之前，海青兴奋且激昂的情绪，时而梳理羽毛，时而放眼眺望，不时发出意气风发的鸣叫之声。第一部分中间描绘出海青在宽广的高空中展翅盘旋时忽高忽低、忽急忽徐，一会儿斜掠疾翔、一会儿扶摇直上的情景，表现它矫健勇猛、灵活机警的飞翔形象，还表现了海青搜寻猎物的急切神情与因此发出的喃喃的细弱的鸣叫声，以及隐约发现远处天鹅的身影时连连振翅急追而发出的鸣叫声。第十段至第十三段是第一部分的尾部，是全曲高潮重要的铺垫部分，为海青与天鹅的争斗做最后的准备。这里，海青主题反复出现，使海青的音乐形象更加鲜明。

第二部分是高潮部分，从第十四段至第十六段。这部分是全曲中音乐变化最多、模仿鸣叫声最为丰富、演奏技巧要求最高、叙事结构最为紧凑的部

---

① 林石城：《琵琶名曲〈海青拿天鹅〉》，《星海音乐学院学报》1996 年第 3 期。

② 整曲叙事结构分析以沈氏谱为内容。

分。表现《海青拿天鹅》这首乐曲主题思想的关键部分就在于此，而且分别出现了代表海青和天鹅两个形象的主题曲调，这两种主题曲调交织在一起，完美地刻画出海青的紧追不舍和天鹅的拼命反抗。第十四段“分飞掠草”的散板中以多种音量、音色变化描绘出天鹅在海青的追逐中左旋右转地拼命逃遁的场景，天鹅用尽所有的力量想要逃脱海青的奋力追拿，但是海青并不会轻易地放弃这难得的好机会，不遗余力地追踪在天鹅的后面，不断地缩短距离。面对致命的追杀，天鹅发出了急促的叫声，似乎在求救又似乎在发泄内心的惊惧。而海青也在紧促地鸣叫，但这是马上就能胜利捕获猎物的鸣声。此时两种鸣叫声交织在一起共同构成了海青急追不放，天鹅奋力逃命的紧张局面。第十五段是在第十四段基础上的展开，继续刚才紧张的情绪，给人以复杂多变、急如星火、惊心动魄的感觉，又强又长的琵琶声模仿天鹅拼命挣扎和声嘶力竭的鸣叫声，其中夹杂了海青执着不放、争斗到底、志在必得的低鸣声。第十六段一开始使用了多组模拟天鹅叫声的演奏技法，用时值很长的强音，体现出天鹅最终因无法脱逃而发出的绝望而尖厉、紧张的哀号之声。另外一声部则表现出勇猛顽强的海青确定抓住猎物后胜利而威武的雄赳赳的鸣叫声。高潮部分的后半段旋律与第七段大致相同，调式的改变使得整个音乐的气氛也随之改变，不再是紧张急促的鸣叫声，而是变得雄壮豪迈、威武勇猛，充满了胜利的喜悦和志骄意满的情绪，表现出海青顽强执着、雄姿英发的形象。

第三部分是尾声部分，从第十七段至第十八段，即“唈唈和倡”与“带月归巢”，由曲牌［五声佛］、［撼动山］变化而来。此部分的曲调已经趋于平缓，所运用的弹奏技巧也相对较少，表现鸣叫的声部从两个又变为一个，即海青捕获猎物之后胜利归返、神采飞扬且得意的叫声。结束的乐段为了呼应前曲，借用了第十一段的大部分旋律到第十七段，绘声绘色地描绘了海青抓到天鹅的胜利神态。海青主题音调的再现象征着猎手带着海青满载而归，最后两小节则表现了海青的声音越来越远，逐渐消失的情景。

五、演奏

《海青拿天鹅》是一首最为古老的琵琶大套乐曲，它的演奏难度极高，演奏者需要非常扎实的基本功和高超的演奏技巧才能表演出颇具神韵的“拿鹅”效果。大多数人只是闻其名，而难见其实。古老的琵琶演奏曲目在音乐语言、演奏技法以及表现手法上与现今的琵琶演奏方法大有不同，从流传下来的曲谱的谱面上分析看来，其演奏技法难度较高，弦数时刻在变化，并且有吟推挽纵起的独特奏法。如在不到一秒钟的时间内要把四条弦相并在一起，滚四

条弦，同时还要注意控制音色音量的变化，这都需要精湛的演奏技巧才可奏出富有艺术感染力的效果，若不具备优秀的演奏能力而演奏此曲，就只能听到干巴巴的旋律音。目前可知，明代李开先（1501—1568）在《词谑》中记有十六世纪琵琶名手张雄在演奏琵琶曲《拿鹅》时的情景："张雄更出人一头地。有客请听琵琶者，先期上一付新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊。如《拿鹅》，虽五楹大厅中，满座皆鹅声也。"[①] 琵琶名家张雄最擅长此曲的演奏，他演奏的《拿鹅》十分生动，"虽五楹大厅中，满座皆鹅声也"。可见，此曲在演奏方面的最高境界就是用琵琶声模仿出天鹅的鸣叫声，在宽深的厅堂内还可以让人感受到"满座皆鹅声"的效果。这不仅说明张雄具有精湛的演奏技巧同时也说明他的表演极富特色，具有很强的感染力。

最早记载琵琶曲《海青拿天鹅》的文献是元代诗人杨允孚的《滦京杂咏》，里面写道："为爱琵琶调有情，《月高》未放酒杯停。新腔翻得《凉州》曲，弹出天鹅避海青。"（原注"海青拿天鹅，新声也"）元朝的诗人既注明此曲为"新声"，那么可以断定《海青拿天鹅》的琵琶独奏曲是元朝新出现的作品了。元朝的演奏者可以根据原有的音乐片断或旧曲翻奏出新的演奏形式，所以后世流传下来的曲谱不仅仅有琵琶谱，还有管乐、吹打合奏等多种谱式；又或是先产生了琵琶谱，由于受到广大民众的喜爱，一些演奏家把琵琶谱改编成其他乐器独奏或合奏的形式也未尝不可。元朝诗人乃贤的《塞上曲》中就提到了《海青》曲与另一种乐器——鞭鼓相和的表演情景："踏歌尽醉营盘晚，鞭鼓声中按海青。"[②]《雅燕乐集》[③] 有"宴乐论"："凡曲声淫者，莫如《料峭》、《夜行船》、《新水令》之类。……今人宴会，乐工非此不奏。""《料峭》是此曲（《海青拿天鹅》）在明代器乐合奏中所用的另一个名称。"[④] 可见，受人喜欢的曲子在流传过程中会不断被改编成多种其他演奏形式，并不会局限于它最初的表演方式，这样也更有利于一个乐曲的发展和留存。

在留存下来的谱子中，明确标出了琵琶的指法和演奏技巧，根据五线谱本的《养正轩琵琶谱》统计，《海青拿天鹅》全曲所使用的指法见表15。

---

① （明）李开先撰，卢冀野校：《词谑》，见中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成·第3集》，北京：中国戏剧出版社1959年版，第257页。

② （元）乃贤：《塞上曲》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1461页。

③ （明）胡文焕编：《格致丛书》，明万历（1573—1620）刻本，北京：全国图书馆文献缩微中心2001年。

④ 金文达：《中国古代音乐史》，北京：人民音乐出版社1994年版，第438页。

表 15 《海青拿天鹅》指法统计表

符　号	名　称	使用次数	符　号	名　称	使用次数
/	挑 （右手）	319		吟 （左手）	201
	双弹 （右手）	203		推挽 （左手）	42
\	弹 （右手）	182	↗	滑音 （左手）	26
	轮 （右手）	127		撽 （左手）	5
	半轮 （右手）	106	] ‖ [	并四弦 （左手）	5
	滚 （右手）	57	] [	并二弦 （左手）	4
/ \	分 （右手）	51		捺 （左手）	4
	拂 （右手）	47		弦数变化 （左手）	4
	夹弹 （右手）	43		伏 （左手）	3
	划 （右手）	34			
	划三弦 （右手）	17			
	双挑 （右手）	16			
	拂三弦 （右手）	9			
( )	摭 （右手）	8			
	剔 （右手）	7			
	抹 （右手）	5			

《海青拿天鹅》一共使用了二十五种指法，右手十六种，左手九种。右手使用频率最高的三种指法是挑、双弹、弹，左手使用频率最高的三种指法是吟、推挽、滑音。除了单个指法的运用之外，还有两种或三种指法相结合的复杂的琵琶演奏技巧，如长轮连挑、夹扫、夹弹、夹滚、大摭分等。大量指法的运用不仅丰富了音乐的表现力，而且形象地刻画出故事中角色鲜明的性格特点。在第一部分引子和铺叙乐段中，以技术含量很高的滚四条空弦及弦数变化[①]的技巧来表现草原的辽阔与恬静，同时右手用长轮带挑，左手用挑挽缠弦等奏法引出音乐的主角海青，紧接一连串快速垛句的使用，调式交替的对比变化，由轻到强的音量对比，由快到慢的速度变化，再配合以挑挽轮、挑滚、推挽吟等技法，充分地表现出海青在没有遇到天鹅之前兴奋且激昂的情绪。第一部分的中间出现叠句的地方右手作长轮，左手作推吟，同时作弹挑空弦，此时节奏要求非常准确，音量应控制为中强且变化较少，音色纯净、清晰，目的是突出海青矫健勇猛、灵活机警的形象。

高潮部分虽然只有三个乐段，但是使用的琵琶技巧数量却是全曲之最，绝不少于前面的十三段，而且运用了并四根弦这一高难度的技巧。在第十四段“分飞掠草”的散板中运用了长轮带挑、张力滑音、吟音、颤音等技法，配以音量、音色的多种变化描绘出天鹅在海青的追逐中拼命逃遁，而海青不遗余力地追踪天鹅的场景。第十五段的旋律是在第十四段基础上的展开，继续刚才紧张的音调，五次运用并滚吟四条弦及其弦数变化、音量变化等技法模仿天鹅拼命挣扎的鸣叫声与海青志在必得的低鸣声。第十六段一开始使用了多组模拟天鹅叫声的演奏技法，如轮、滚、夹扫三次，并吟二弦和四弦，配合时值很长的强音，来表现天鹅的哀号之声与海青抓住猎物后胜利的鸣叫声。

尾声部分的乐段曲调已经趋于平缓，所运用的弹奏技巧也相对较少，有轮、吟、推挽子弦和中弦。最后以双弹、挑、划、拂、长轮中弦和老弦以及在末尾的散板中运用张力滑音来表现海青的胜利归返，及其声音的渐行渐远。

六、艺术表现

《海青拿天鹅》这首琵琶独奏曲用各种表现手法描绘了广袤无垠的草原上空，盘旋飞翔着等待猎物出现的海青在遇到猎物天鹅后，一系列的追逐、扑拿，与天鹅拼命地逃遁、鸣叫的生动场面。其中最为主要的是以海青和天鹅

---

① “弦数变化”是浦东派琵琶独有的演奏方法，由浦东派嫡传琵琶大师林石城命名，是右手指法，大都在右手指作“滚四条弦”和“轮四条弦”时配用。

的鸣叫声来表现音乐的主题思想，利用琵琶的各种弹奏技巧模仿出两个飞禽的不同叫声以得到绝妙的演奏效果。这是本曲主要的也是重要的象征手法，也反映着乐曲中各不相同的情节内容。历史的记载中对此曲的演奏者也是以有无“满座皆鹅声”来品评弹奏的好坏，因此，刻画叫声的旋律部分是全曲的关键部分。根据林石城[①]的归纳，本曲中有十一处表现鸣叫声，其中表现海青的叫声有八处。

表 16 海青叫声表

角 色	段数与小节[②]	模仿的叫声
海 青	第一段 2～8，23～29 小节	长时的鸣叫声
海 青	第二段 13～16 小节	细短而柔弱的鸣叫声
海 青	第四段 1～3 小节	刚强急促的鸣叫声
海 青	第五段 1～4 小节	灵活机警的鸣叫声
海 青	第八段 2～11 小节	急飞时发出的鸣叫声
海 青	第十段 2～4 小节	细弱的鸣叫声
海 青	第十三段 6～11 小节	振翅急追而发出的鸣叫声
海 青	第十八段 51～52 小节	得意扬扬的鸣叫声

属于海青和天鹅在争斗中交织在一起的叫声有三处。

表 17 海青与天鹅争斗叫声表

角 色	段落与小节[③]	模仿的叫声
海青与天鹅	第十四段 1～4 小节	海青追捕天鹅的喘息声 天鹅在匆忙逃遁时的鸣叫声
海青与天鹅	第十五段 1～8 小节	海青激昂的鸣叫声 天鹅绝望的鸣叫声
海青与天鹅	第十六段 1～8 小节	海青与天鹅在抓避搏斗中最后时刻的鸣叫之声

① 林石城：《琵琶名曲〈海青拿天鹅〉》，《星海音乐学院学报》1996 年第 3 期。

② 参见附录乐谱《海青拿天鹅》，刊印在（清）沈浩初编著：《养正轩琵琶谱》，北京：人民音乐出版社 1983 年版，第 69～81 页。

③ 参见附录乐谱《海青拿天鹅》，刊印在（清）沈浩初编著：《养正轩琵琶谱》，北京：人民音乐出版社 1983 年版，第 69～81 页。

全曲中有八处单独刻画海青的各种叫声，有三处刻画海青与天鹅的争斗声。天鹅在一出场就陷入了海青的追捕之中，还没有来得及单独表现天鹅的叫声就和海青紧急的叫声搅在一起。从数量上看来，本曲表现海青的叫声明显多于天鹅，在全曲的高潮部分海青与天鹅的争斗中才可以清晰地“听”到天鹅为了躲避海青而发出的紧急叫声。从海青叫声的音调明显多于天鹅就可以看出《海青拿天鹅》这首琵琶曲着力描写海青的英勇善战的形象和最终胜利的结局，天鹅注定逃不开海青的追捕，最终只有被击毙的下场。

海青八处叫声的刻画使用了许多琵琶技巧，就是为了表现出海青神情的变化和叫声的变化。通过右手长轮子弦带挑缠弦，左手张力滑音在一定的速度和音量、音色的配合中表现出海青出猎前，兴奋而精神抖擞的神情，与它凌空展翅飞向广阔的天空时，发出长时的鸣叫声。通过轮指、弹挑与带有张力滑音效果的吟音，时而强，时而弱来体现海青在出猎时的兴奋神态，梳理羽毛的同时发出细短而柔弱的鸣叫。通过第一拍两次带有张力且短促的滑音表现出海青梳翅伸爪时刚强急促的鸣叫声，用以表现它飒爽的英姿。通过长轮的指法作旋律的慢速下行，再以短轮作较快速的跳进上行，张力滑音与吟相结合，配以后符点的节奏来表现海青在宽广的高空中展翅盘旋时忽高忽低、忽急忽徐、矫健勇猛的飞翔形象和灵活机警的鸣叫声。全段在相位上作吟或张力滑音时，所按的弦音比原按音位要高一些，主要采用弹挑的指法把音量和音色控制在较弱、较柔和上来表现海青在高空盘旋，不停搜寻猎物但尚未发现时发出喃喃自语般的细弱的鸣叫。通过音调连续作上行级进后，又纯五度下行跳进，使用轮指和弹挑的指法，配以张力滑音与吟相结合模仿海青在空中斜掠急飞时发出的鸣叫声，这样，用音量和音色各自形成鲜明的对比来表现海青时近时远的情景。通过轮指和弹挑的指法在后半拍上作规律性的吟音发出伴有张力滑音效果的音响来描绘急促的鸣声，较明显的旋律起伏则表现了海青发现远处天鹅的身影时连连振翅急追的形象。采用右手滚四弦、轮二弦时，左手配以张力滑音、吟等指法，表现出海青在捕获猎物天鹅之后胜利归返、神采飞扬且得意扬扬的叫声。最后在全曲的尾音上，右手作双弹子弦和中弦同度音，左手作连续的大吟，以表现海青鸣叫声的余音由强渐弱，慢慢消失。总而言之，为了描写海青鸣叫的声音，作曲家一共使用了轮指、弹、挑、滚、张力滑音、吟六种技术。

海青和天鹅的争斗声共有三处，其音乐表现技术含量很高。通过使用长轮带挑、张力滑音、吟音、颤音以及弦数变化、音量音色变化等多种方法，表现天鹅在海青的追逐中拼命逃遁，但是海青不遗余力地追踪在天鹅的后面，不断缩短距离的紧张情景。同时模仿出海青在空中急飞，紧紧追捕天鹅时发出的鸣叫声、急飞盘旋时发出的喘息声以及天鹅在匆忙逃遁时的鸣叫声。两

种鸣叫声的交织都是以相同的动机模进、相同的指法、重复的节奏来表现的。通过使用长滚纵起与并四弦及弦数变化等指法完成海青与天鹅激烈搏斗的场景描绘，表现海青激昂的鸣叫和天鹅绝望的鸣叫，这两个“鸣叫”旋律是交织在一起的。通过左手配用并二弦与推吟，在第一、三、五、七小节处右手配用轮二弦、滚二弦、夹扫二根弦和四根弦这三种指法，在并二弦之后，再配用快而大的吟。这样的奏法使得两条弦的音高比原来的按音高出一些，使得音高更为变化多端，音色更为紧张和尖厉，描绘了海青与天鹅在搏斗中最后时刻的鸣叫之声，这是两个曲调交织的最后部分，同时也是全曲的高潮乐段，这部分使用的琵琶演奏技法最多，也最难。虽然表现只有三处争斗，但使用的琵琶技巧却多于单独表现海青的八处叫声，除了轮指、弹、挑、滚、张力滑音、吟六种技术，还有弦数变化、并四弦、推、夹、扫等五种技术，共十一种。可见，此曲除了反映海青骁勇善战的英雄品格之外，其精髓是为了表现海青将天鹅捕捉到手的英勇过程。

在元朝古曲《海青拿天鹅》中，海青和天鹅鲜明的强弱对比不仅从形象刻画上有所体现，而且还从表现技术上体现，这种明显的强弱对比是时代赋予的。元朝的江山是蒙古族统治者凭借武力得到的，蒙古民族崇尚武力且骁勇善战，此曲充分体现了蒙古族鲜明的民族特征。海青代表了蒙古军队矫健勇猛、剽悍雄健的英雄形象，天鹅则代表了被征服的民族和国家，虽然进行了强烈的抗争，但最终也难逃对方的追捕和打击，以失败告终。

《海青拿天鹅》的主角是海青，所以创作者运用了大量的篇幅、各种各样的旋律发展手段以及不同的琵琶技巧来刻画海青，试分析如下①：

海青的核心音调为下行七声音阶，从第一段第二小节至第二十二小节的音调中可以表现出海青的形象。此处为 D 宫商调式，音阶的下行为羽、徵、清角、角、商、宫，以重复和模进的手法配以短轮、半轮、弹、挑、推挽、带等指法来展现海青出场时精神抖擞、蓄势待发的形象。

根据核心音调，曲中有多处变化。

变化一，第一段第二十三小节至第三十九小节。此处为 D 宫羽调式，核心音调变为变宫、羽、徵、清角、角的下行音阶，音符比前方密集一倍，使用连续的十六分音符和切分节奏，在末尾处把第二十一小节与第二十二小节“加花”，左手频繁使用滑音的指法，充分表现出海青在没有遇到天鹅之前兴奋且激昂的情绪。

变化二，第二段第一小节至第十二小节。此处为 D 宫徵调式，以徵、清

---

① 参见附录乐谱《海青拿天鹅》，刊印在（清）沈浩初编著：《养正轩琵琶谱》，北京：人民音乐出版社 1983 年版，第 69 ~ 81 页。

角、角、商、宫、变宫、羽、徵的下行音阶为核心音调的变化，前疏中密后疏的音符排列，加入同音反复，仍以轮指和弹、挑的指法为主，描写海青在出猎时的兴奋神态。

变化三，第四段第七小节至第二十三小节。此处为D宫商调式，有三处下行模进：第七小节至第九小节，徵、清角、角、商、宫、变宫、羽、徵下行；第十二小节至第十三小节，商、宫、变宫、羽、徵；第十六小节至第十八小节，角、商、宫、变宫、羽、徵、清角、角、商下行。第七小节至第九小节和第十二小节至第十三小节两处的下行模进为八分音符，第十六小节至第十八小节处的下行模进为快速的十六分音符。这一部分主要用了双弹的指法，配合旋律的模进发展来表现海青梳翅伸爪时的飒爽英姿。

变化四，第五段第十小节至第二十小节。此处为D宫徵调式，快速的旋律下行音阶以高音角为起点，但并不是直接下行，而是在同音反复和级进回旋中下行模进。运用了弹、挑、轮指和划、拂等技巧来表现海青在宽广的高空中展翅盘旋的形象。

变化五，第八段第十五小节至第二十六小节。此处为D宫徵调式，以变宫、羽、徵、清角、角为下行音阶进行，运用了弹、挑、轮指、划、拂和吟等技巧来表现海青在空中斜掠急飞的形象。

变化六，第十三段第七小节至第十二小节。此处为D宫商调式，以变宫、羽、徵的短小下行音阶重复两次，使用弹、挑、分、吟四种技巧，表现了海青发现远处天鹅的身影时连连振翅急追而发出的鸣叫声。

通过上述的分析可以总结出，代表海青的核心音调为下行七声音阶，围绕这一核心音调，曲创作者使用了重复、模进、加花、回旋等作曲手法来对其进行发展，从音调上表现出海青各种英勇形象。这也从另一角度说明，琵琶古曲的音乐发展没有特定规则，完全依照故事情节和角色形象来设计旋律发展，其曲式结构也由此决定。

第六章　元大都音乐与外来音乐的文化交流

"自封建变为郡县，有天下者，汉、隋、唐、宋为盛，然幅员之广，咸不逮元……若元，则起朔漠，并西域，平西夏，灭女真，臣高丽，定南诏，遂下江南，而天下为一，故其地北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表。……元有天下，薄海内外，人迹所及，皆置驿传，使驿往来，如行国中。"① 辽阔的版图、不停的战争和完善的驿站制度，使得国与国之间的关系空前密切，东西方各民族在元朝的领土上往来游览和迁徙，掀起了文化艺术交流的高潮，开创了人类交流史上一个繁荣多彩的新时期，而大都就是这个新时期文化艺术交流的中心点。大都依仗元朝极为辽阔的地域，与当时亚欧诸国的经济、文化、科学、艺术等方面的交流空前繁荣，成为当时世界上经济强盛的城市，亚欧各地各行各业的贵胄、官吏、卫士、传教士、天文学家、阴阳家、建筑师、医生、工程技术人员，以及乐师、美工和舞蹈家慕名前来，汇聚于此。

第一节　元大都音乐对外来音乐的吸收

蒙古族不仅本身就是能歌善舞的民族，而且拥有宽大的胸怀去容纳和吸收其他民族的各种表演艺术，不断丰富、发展自己本民族的音乐。在成为全国的统治者之后，这一特点更加显著地体现出来。

一、亚欧国家的音乐传入宫廷

1. 宗教歌曲

"历史上西方与我国进行各种文化交流，更多地以宗教为其载体"②，以

---

① （明）宋濂等撰：《元史·地理志》，北京：中华书局1976年版，第1706页。

② 李强：《中西戏剧文化交流史》，北京：人民音乐出版社2002年版，第632页。

宗教为题材的歌舞在蒙古宫廷之中占据着较大的比重和重要的地位。蒙古族是一个信仰宗教的民族，最早信仰萨满教，无论祭祀、祈祷还是生活、战争、狩猎都是以萨满教的教律为准绳。后来入主中原，忽必烈封西藏八思巴喇嘛为国师，正式皈依藏传佛教萨迦派。从此，蒙古族自古信奉的萨满教失去其原有的国教地位，转而被藏传佛教即喇嘛教取而代之。随着藏传佛教从西域的传入，非中原地区其他的宗教教派也堂而皇之地进入元朝宫廷之中，并逐渐扩大影响，成为元朝重要的宗教。关于萨满教和藏传佛教的音乐前文已经论述过，在这里不再赘述。

基督教和伊斯兰教是从外国传入，非中原地区本土的宗教。在蒙古尚未建立统一政权，仍处于大规模长期对外战争时期，就将大量西亚和欧洲的战俘以及边界人口掳回蒙古草原，其中不乏能歌善舞之基督教和伊斯兰教的乐人。待到元朝建立后，随着与各国经济贸易的往来，不少西方的商人辗转来到元朝的首都——大都，看到一派繁荣的景象：宏伟的宫殿、繁华的城市、富足的生活和各色民族的相互往来。归国之后，这些西方商人把所见所闻带回本国，于是当地的教会不断派出教会使团，以期让如此富庶的国家皈依本教。马可・波罗就是这个时期著名的商人，在1275年，他沿伏尔加河进入中国，受到了元世祖忽必烈热情的召见。后来，元世祖请马可・波罗带信给罗马教皇，正式提出请教皇派出通晓“七艺”（文法、伦理、修辞、算学、几何、音乐、天文）的一百名传教士来中国，通过中国与罗马教廷的往来，促成中欧文化的交流，以期引进欧洲的文化、科学和艺术。同时，蒙古军的铁蹄踏遍西亚的壮举，引起了罗马教皇的震惊，因此派出了大批的传教使团，希望用基督教教义来软化这个善战的民族。当时在华的基督教徒主要分成两大派：聂思脱里派和圣方济各会（Order of Friars Minor），元朝把基督教这两派统称为也里可温，首都大都成为基督教活动的中心，体现在两个方面：第一，元朝的各个统治者对基督教传播的支持。至元二十六年（1289），在大都设立了管理基督教宗教事务的官方机构崇福司，以保障全国基督教徒的权益。“崇福司，秩从二品。掌马儿哈昔、列班、也里可温、十字寺祭享等事。司使四员，从二品；同知二员，从三品；副使二员，从四品；司丞二员，从五品；统历一员，从六品；都事一员，从七名；照磨一员，正八品；令史二人；译史、通事、知印各一人，宣使二人。延祐二年（1315），改为院，置领院事一员，省并天下也里可温掌教司七十二所，悉以其事归之。延祐七年（1320），复为司，后定置已上官员。”[①] “崇福司的性质相当于掌管居汉地之畏吾尔人的都护府，掌管回回人刑名、钱粮、宗教事务的回回哈的司，掌管佛教事务

① （明）宋濂等撰：《元史・百官志》，北京：中华书局1976年版，第1523页。

的宣政院和功德使司，掌管道教事务的集贤院。”[①] 虽然当时的大汗不信仰基督教，但对基督教徒却非常宽厚，传教士们可以从大汗处领取非常丰厚的补助金。这些“补助金大多都用在了教堂的建筑上面，为以后约翰·孟帖·科尔维诺等人的传教提供了有利条件”[②]。

第二，主动沟通与欧洲基督教国家的交往。罗马教皇曾多次向元大都派遣基督教传教士。1294 年，罗马教廷派赴蒙古一位重要的使节约翰·孟帖·科尔维诺，他属于圣方济各会。约翰·孟帖·科尔维诺到达大都后向当时的皇帝元成宗呈交了教皇书信，并获准在中国传播圣方济各派天主教，于 1299 年在大都建造了正宗基督教的第一个教堂，前后为三万余人洗礼。后又于 1307 年正式在大都建立东方总主教区，当年 7 月，教廷又派圣方济各会修士哲拉德、裴劳格林和安德鲁三人来华，协助科尔维诺主持教务。在此期间，“基督教在中国蒙古的传教事业兴盛了二十年，他去世后还繁荣了四十年”[③]。约翰·孟帖·科尔维诺在 1328 年去世之后，教皇本笃十二世（Benedict Ⅻ）于至正二年（1342）七月十八日，又派遣约翰·马黎诺里出使中国。这次约翰向元顺帝进献了一匹天马，当时的中国文人留下了许多诗文颂赋，如《天马赞》《天马歌》《天马图》等。

科尔维诺在大都传教期间，先后在大都兴建教堂二所，翻译了《新约》和祷告诗，为众多的人作了洗礼。在他写给教友的信里面曾经描述了基督教音乐在大都以及宫廷的传播情况。写于 1305 年 1 月 8 日的信件内容如下：“我已逐渐买下了四十名男童，他们都是异教徒的儿子，年龄在七岁至十一岁之间。在买下时，他们都不懂得什么宗教。我在此对他们施行了洗礼，并且教他们拉丁文和我们的宗教仪式。我为他们写出了诗篇和赞美诗约三十首，每日祈祷书二篇。他们之中，有十一名男童现已学会应用这些来举行礼拜仪式。不管我在不在教堂，他们都组成唱诗班唱诗并举行礼拜仪式，好像在修道院里一样。他们之中，有几个人能抄写诗篇和其他合适的文件。皇帝陛下非常高兴听他们唱歌。在定时祈祷时，我就敲那三口钟，并和由‘乳臭未干的小伙子和幼童’组成的唱诗班一道唱祷告词。但是，我们是凭记忆来唱，因为我们没有配有乐谱的书。”[④] 继 1305 年之后，1306 年 2 月科尔维诺在致

---

① 邱树森：《元代基督教在大都地区的传播》，《北京社会科学》2002 年第 2 期。

② 李一新：《蒙古西征后与欧洲的关系》，《贵州师范大学学报》（社会科学版）1998 年第 3 期。

③ 马骏骐：《蒙古帝国与西欧关系述论》，《贵州师范大学学报》（社会科学版）1998 年第 2 期。

④ ［英］道森编，吕浦译，周良霄注：《出使蒙古记》，北京：中国社会科学出版社 1983 年版，第 263 页。

教友的信中又写道："今年即耶稣纪元1305年，我已在大汗宫门前面开始建筑一座新教堂。这座教堂与宫门之间的距离仅有一掷石之远。我们在我们的礼拜堂里用普通调子庄严地唱祷告词，因为我们尚未得到配有乐谱的《诗篇集》。大汗在宫里可以听到我们歌唱的声音，这种情况被当作一个奇迹在各民族中间广泛传告，我们的第一座教堂和新建的第二座教堂，都在城里（这个城市是很大的），两处相距约二英里半。我把男童们分为两部分，让一部分男童在第一座教堂，另一部分男童在第二座教堂，由他们自行唱祷告词。但是，我每隔一星期轮流到每座教堂去，作为教士举行弥撒，因为男童们还不是教士。"[①] 后来到华的约翰·马黎诺里也以其亲身经历写下了《游记》，其中描写了他们一行人等在大都宫殿中歌唱圣歌的情景："我口唱'笃信唯一真神'，进入豪华壮丽宫殿朝见大汗。圣歌毕，我为大汗祝福，大汗虔诚领受。"[②] 至今，元朝的基督教音乐还有珍贵的实物证据留存，就是一本叙利亚文景教前后唱咏歌抄本。此抄本原藏于北京清内阁档案库，宣统元年（1909）始由京师图书馆移藏书库，后又由北京大学接管，此抄本在北大整理残存档案时发现。全文共8页16面。经学者考证，为元朝也里可温遗书，其内容"均为歌颂耶稣，祈祷主的保佑"[③]。

从基督传教士的信札和游记中体现出，元朝大都宫廷之中基督教音乐是以歌唱的形式传播的，而且还是在没有乐谱的情况下，单凭传教士的记忆来传唱基督圣歌。这些圣歌在皇帝的面前唱过，在离皇宫不远处、歌声可以传进宫殿的教堂中经常歌唱，因此，元朝宫廷音乐即使是从未刻意要去吸收基督教的音乐，也会在平时的聆听中受其影响，更何况还有基督教唱咏歌抄本流传于世，也可以充分证明这一点。

伊斯兰教在元朝称为"答失蛮"，是随着蒙古人的西征以及统一全国之后各分封汗国之间的相互联络而传入并发展起来的宗教。早先，作为战争的胜利品，先后有数十万的西域工匠被带回蒙古汗国，其中也包括了许多会制造乐器和唱歌、跳舞的工匠，且西亚各国人人皆信仰伊斯兰教，于是伊斯兰教的音乐便率先传入蒙古汗国之中。蒙古立国之后，这些工匠自然进入到宫廷之中。同时，"四等分人"政策使得许多回回人担任了政府和军队中的要职，他们的音乐也随之进入上层社会之中。元朝政府的宗教保护措施令伊斯兰教

---

① ［英］道森编，吕浦译，周良霄注：《出使蒙古记》，北京：中国社会科学出版社1983年版，第267页。

② ［英］阿·克·穆尔著，郝镇华译：《一五五〇年以前的中国基督教史》，中华书局1984年版，第287页。

③ ［英］阿·克·穆尔著，郝镇华译：《一五五〇年以前的中国基督教史》，中华书局1984年版，第280页。

蓬勃发展，全国各个较大的城市均建有清真寺，当时总共竟达一万多座，光大都就有百余座，宫廷中不乏伊斯兰教的教徒，因此伊斯兰教的诵经音乐自然而然在宫廷中占有一席之地。

2. 歌舞音乐

蒙古不仅对待宗教采取兼容并蓄的政策，而且对待各种歌舞也采取同样的态度，因此，蒙元的宫廷之中充满了有文化交流国家的歌舞音乐。蒙古与西亚地区的关系历来密切，早在成吉思汗时期，大批的色目人就进入到汗廷之中。忽必烈统一中国后，这种倾向就更加明显了。宫廷中专门设置了管理西域乐人和乐队的机构——管勾司和天乐署。管勾司，后改为常和署，秩正九品，管领回回乐人。皇庆元年（1312）初置，延祐三年（1316），升从六品。下设署令一员，署丞二员，管勾二员，教师二人，提控二人。天乐署，初名昭和署，秩从六品，管领河西乐人。至元十七年（1280）始置。大德十一年（1307），升正六品。至大四年（1311），改为天乐署。皇庆元年（1312），升从五品。署令二员，署丞二员，管勾二员，协音一员，协律一员，书史二人，书吏四人，教师二人，提控四人。[①] 管理西亚乐人的常和署和天乐署的官职均在不断提升，从正九品和从六品升为从六品和从五品，其目的就是更好地容纳和吸收外来的音乐形式，以期为蒙古族的音乐提供更多的内容和形式，这当然在无形中也促进了西亚各国与元朝音乐文化的大交流。

古朝鲜，当时称为高丽，元朝政府与高丽的关系也非同一般，双方统治者相互通婚以求增进了解和交流，元世祖忽必烈之女忽都鲁揭迷失便下嫁于高丽世子王忱。但由高丽王国向元王朝献纳本国女子为多，这是两国间存在达百年之久的固定制度。这些入元的高丽贡女，主要去向是流入元朝后宫，成为元帝后宫中的宫女或嫔娥，幸运的则成为后妃甚至皇后。这使元朝宫廷的后妃中以高丽女子为多，产生了不可小觑的影响，这在中国封建王朝后宫中较为少见。在元朝宫廷中无论是身份卑微的高丽宫女，还是地位尊贵的高丽后妃，都有着共同的族系背景和一样的生活环境，加之人数众多、历时长久，对元朝与高丽王国的国家关系、两国政治以及元朝的宫廷生活乃至宫廷艺术文化的方方面面都产生了广泛的影响。“绣靴蹋踘句丽样，罗帕垂弯女直妆。愿尔康强好眠食，百年欢乐未渠央。”[②] “宫衣新尚高丽样，方领过腰半臂裁。连夜内家争借看，为曾着过御前来。”[③] “自至正以来，宫中给事使令，

---

① （明）宋濂等撰：《元史・百官志》，北京：中华书局 1976 年版，第 1523 页。

② （明）杨维桢：《无题效商隐体四首》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局 1987 年版，第 2049 页。

③ （元）张昱：《元宫词》，见（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版，第 18 页。

大半为高丽女。以故四方衣冠靴帽，大抵皆依高丽矣。”[①] 上述这些记载，无不体现出高丽贡女所带来的高丽文化的影响。

“蒙古族和韩国同属一个语系，语言和信仰上的共同性必然导致音乐舞蹈方面的共同性。”[②] 高丽文化在音乐方面，对元朝宫廷的影响就更加深远了。元朝最后一位皇帝——顺帝最为喜好音乐，《十六天魔舞》就是从他这里渐被人知晓，并作为著名的歌舞流传千古的。他的爱妃奇氏完者忽都就是高丽籍贯的女子，也是高丽后妃中最为辉煌的女子。在她生皇太子爱猷识理达腊后，元顺帝便册封她为正宫皇后，从而使她成为元朝历史上也是中国古代历史上唯一一位外籍正宫皇后。由于奇氏的得宠，宫廷中除了非常时兴穿高丽特色服饰方领服、讲高丽语之外，还喜欢跳高丽的集体舞蹈“井即梨”。有诗云：“玉德殿当清灏西，蹲龙碧瓦接榱题。卫兵学得高丽语，连臂低唱井即梨。”[③] 由诗句可看出，“井即梨”显然是一支古代高丽的集体歌舞。元朝宫廷武士们相互挽着手臂，跳起舞蹈，用高丽语唱着“井即梨”之歌。如此看来，就连宫里的卫兵都会讲高丽语，跳高丽的“井即梨”，可见高丽的音乐文化对大都宫廷文化的影响之深。更有郑玉的《元宵诗》道出了朝鲜女子及其歌舞在元大都及宫廷中的重要地位：“天下承平近百年，歌姬舞女出朝鲜。燕山两度逢元夕，不见都人事管弦。”[④] 每逢元宵佳节，大都人都不必从事管弦，都由高丽歌舞伎奏乐歌舞，以此反映出高丽人在元大都音乐生活中的作用，可见一斑。不仅高丽的皇后如此得宠，就连高丽的乐人也深受元朝皇帝的喜爱。据揭傒斯《李宫人琵琶引》序记载：“有李宫人者，善琵琶，至元十九年，以良家子入宫得幸，上比之昭君。至大中，入事兴圣宫，比以足疾，乃得赐归侍母，给内俸如故。”[⑤] 元朝为了强调“高丽本箕子所封之地”，还把高丽乐收进宫廷雅乐之中。在《元史·礼乐志》中记载了“文武二舞”的六个组成部分：“（五十一）冬十有一月，有事于太庙，宫县、登歌乐、文武二舞咸备……文舞曰《武定文绥之舞》，武舞曰《内平外成之舞》。第一成象灭王罕，二成破西夏，三成克金，四成收西域、定河南，五成取西蜀、平南诏，六成臣高丽、服交趾。”[⑥] 这表明元朝将高丽视为本国的一个行省，而且“是

① （明）权衡编：《庚申外史》，北京：中华书局1985年版，第21页。

② 乌兰杰：《古代蒙古与高丽的音乐文化交流》，《中国音乐学》（季刊）2003年第2期。

③ 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社1995年版，第56页。

④ （清）顾嗣立：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1760页。

⑤ （元）揭傒斯：《李宫人琵琶引》，见（清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版，第1055页。

⑥ （明）宋濂等撰：《元史·礼乐志》，北京：中华书局1976年版，第1664页。

以‘曲宴’的形式来记述中朝音乐文化交流的”[①]。两国间的音乐交流还体现在蒙古族经常跳的《鞭鼓海青舞》和朝鲜人喜爱的《长鼓舞》中，鞭鼓与长鼓两件乐器的形制是极为相似的，长鼓，元人又称之为“杖鼓”或“鞭鼓”。《元史·礼乐志》记载道：“杖鼓，制以木为匡，细腰，以皮冒之，上施五彩绣带，右击以杖，左拍以手。”[②] 如此看来，鞭鼓的形制，与高丽人的长鼓极为相似。

元朝统治者和高丽统治者相互之间的通婚极大地促进了两国之间的宫廷音乐文化交流。当忽必烈的女儿忽都鲁揭迷失公主下嫁于高丽国的同时，蒙古族的音乐舞蹈必然会传入朝鲜。反之，随着高丽女子奇氏进入元朝宫廷，高丽歌舞同样也会流入元大都宫廷之中，甚至传遍中国。这一明智的通婚政策是和蒙古统治者遵循成吉思汗的遗训，在宗教和文化方面均保有开明的态度所分不开的。

东南亚诸国缅甸、柬埔寨、越南等与元朝的关系也很密切，在当时均臣属于元朝，每岁和逢年过节的时候都有贡物呈献。至元二十二年（1285）九月上敕：“自今贡物惟地所产，非所产者毋辄上。……丙子，真腊、占城贡乐工十人及药材、鳄鱼皮诸物。”[③] 真腊即今之柬埔寨，和占城向朝廷进贡了乐工十人，自然地把柬埔寨和占城本地区的音乐带到了大都宫廷之中，史料中虽未说明具体的音乐面貌，但必是最可以代表两国特色的音乐种类。其他东南亚国家的音乐也是以这种“贡献本地所产之稀有物品”的形式而传入宫廷的，或者是乐工，或者是乐器等物品。

大都宫廷大胆吸收欧亚大陆各国的文化艺术，开创了盛唐以来的又一次艺术发展高潮。在多民族音乐文化的交流中，蒙古族和其他各民族与西方各国的歌舞艺术相互影响、共同发展，在音乐文化交流的历史画卷中留下了浓墨重彩的一笔。

二、市井音乐中的非汉因素

大都市井音乐种类众多，其中外来音乐来自不同的地域和民族，有着不同的地域风格和民族特色。它们传入的时间与环境、方式与途径、规格与数量、思想与内涵均不一样。传入时间有的早有的晚，有的随军队传入，有的

---

① 林大雄：《中国正史中的中朝音乐文化交流史料研究》，《中国音乐学》（季刊）1999年第1期。

② （明）宋濂等撰：《元史·礼乐志》，北京：中华书局1976年版，第1670页。

③ （明）宋濂等撰：《元史·世祖本纪十》，北京：中华书局1976年版，第279页。

由商队带来，有的由教会人士、僧侣传入，包含的文化差异较大，有儒家、道家、释家、基督教、伊斯兰教等。传入音乐的载体、体裁、表演形式也不相同。载体有歌伎、舞伎、乐工、乐谱、乐器，体裁有声乐、器乐、舞乐，表演形式有吹、拉、弹、打、唱、诵、吟、舞等。由此，大都市井音乐中就具备了多种多样的外来非汉因素。

1. 曲牌与唱词

我国是一个多民族聚居的国家，汉族和少数民族的语言不可避免地会互相渗透、吸收和融合。元朝的首都大都鲜明地体现了这一特点，不仅各种语言相互吸收，而且音乐也在交流中相互渗透。

元曲中现存有大量非中原地区特色、吸收自外来音调的曲牌，如黄钟宫[者刺古]、[神仗儿煞]，正宫[菩萨蛮]、[穷河西]、[笑和尚]，仙吕宫[游四门]、[袄神急]，南吕宫[菩萨梁州]、[金字经]、[牧羊关]，大石调[好观音]、[归塞北]、[净瓶儿]，小石调[伊州遍]，越调[耍三台]，双调[搅筝琶]、[阿纳忽]、[胡十八]、[也不罗]、[忽都白]、[倘兀歹]、[山丹花]、[河西六娘子]等。王国维先生说："至金人入主中国，而女真乐亦随之而入。《中原音韵》谓：'女真[风流体]等乐章，皆以女真人音声歌之。……则北曲双调中之[风流体]等，实女真曲也。此外如北曲黄钟宫之[者刺古]、双调之[阿纳忽]、[古都白]、[唐兀歹]、[阿忽令]、越调之[拙鲁速]、商调之[浪来里]，皆非中原之语，亦当为女真或蒙古之曲。"[①]

不仅曲牌来自域外，而且唱词中也夹杂了大量的少数民族语言，如女真语、蒙古语以及契丹语等。在关汉卿《调风月》第一折："[幺]这书房存得阿马，会得客宾。""阿马"（又作阿妈）是女真语，指父亲。关汉卿《五侯宴》第四折："（李嗣源引番卒子上云）谢俺阿妈，封俺五将为五侯。着俺老阿者设一宴，名唤五侯宴。""阿者"也是女真语，指母亲。马致远《汉宫秋》第三折："（番王惊救不及叹科云）"巴都儿"，将毛延寿拿下，解送汉朝处治。""巴都儿"是蒙古语，意为勇敢之士。关汉卿《哭存孝》第一折："（李存信云）弩门并速门，弓箭怎的射。""弩门""速门"也是蒙古语，分别指弓与箭。高文秀《黑旋风》楔子："（白衙内云）我先到那里，我便等着你，若见了你呵，跳上马牙不约儿赤便走。""牙不约儿赤"也是蒙古语，意为走开。

2. 歌唱与舞蹈

元朝市井音乐里歌唱与舞蹈中的非汉因素非常多，但又多得不露痕迹。由于大都城多民族聚居的特点，各民族之间相互借鉴和学习使歌舞中的外来

---

① 王国维：《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社1984年版，第112、85页。

因素显得非常自然和生动，如果不仔细地注意和判别很容易认为这就是原本中原地区的音乐。而一些歌舞已经辨别不出哪部分是本来就有的，哪部分是吸收外来的，可以说相互间的融合已经“天衣无缝”。但在留存下的杂剧作品中仍可看到“融合不好”的作品。如王实甫的《丽春堂》剧中描写了一位女真的元帅形象，涉及了很多有关女真人生活和歌舞的场面，剧中运用了［风流体］和双调［搅筝琶］等金人曲牌，这些民族乐调不仅用于剧中人物的歌唱，而且在歌舞表演的伴奏中也时常出现。如老丞相完颜乐善获赦回京时有：“（众官云）：左右，将酒来，老丞相，满饮一杯。一壁厢虎儿赤（奏乐者）那都着与我动乐者。（做作乐科）（正末唱）［一锭银］玉管轻吹引凤凰，余韵尚悠扬，他将那阿那忽腔儿合唱，越感起我悲伤。”

3. 人物与作品

元朝的历史文献中记载了大批来自国外、客居中原的曲家及其事迹，他们在元朝的地域上居住和生活，以其独特的视角创作出了许多脍炙人口的优秀曲作，同时自身也经受着中原文化的洗礼，逐渐中华化。据隋树森辑录的《全元散曲》，所收元朝有姓名可考的散曲作家二百一十四人中，有三十二人为少数民族作家，占全部散曲作家的百分之十五左右，而在这三十二人当中以各种缘由在大都居住生活过的曲家有八人，他们是西域畏吾尔（今维吾尔）族人贯云石、薛昂夫、王元鼎、孟昉，康居人不忽木，西夏人李伯瞻、答失蛮氏萨都剌，高丽人李斋贤。少数民族作家传世的作品有小令一百七十三首，套数十五套。这其中又以西域的少数民族文人作家为多，占全部传世作品的大部分，也是所有少数民族作家中产量最多的。其中小令占总数的百分之九十，套曲占总数的百分之八十五。在众多西域作家之中，畏吾尔（今维吾尔）族人贯云石（1286—1324）可谓成就最高、影响最大，他曾经当过翰林学士、中奉大夫、知制诰、同修国史，今传小令八十六首，套数九套，散曲的风格爽朗豪放。另一位著名的西域曲家薛昂夫，著有小令六十五首，套曲三套，他的“散曲清高俊逸，不同凡响，既不轻浮放肆，又无典雅拘谨，而以豪健著称，论者多列为豪放一格”①。除了贯云石和薛昂夫以外，其他的少数民族曲家也有优秀的作品传世，他们的作品在当时和中原人士创作的作品一样得到了人们的喜爱和赞叹。这些少数民族作家作品融入大都的散曲音乐之中，给大都的散曲艺术注入了新鲜的内容和风格，为元朝散曲艺术的繁荣与发展作出了贡献。

① 马建春：《元代西域散曲家辑述》，《西北民族研究》1997 年第 2 期。

第二节　元大都音乐在世界的传播

一、大都音乐传播的媒介

“人是创造文化的主体，也是输入文化的主体。”[①] 元朝时期，大量的外族移民迁入中原地区，同时朝廷又派相当数量的使者以各种目的前往外国地区，实际上就是一种文化的流动，而音乐也以各种形式存在于这种流动的文化之中。

1. 游记的传抄

元朝广阔的疆域、发达的海运以及完善的陆地驿站制度，使得前朝到达遥远区域和国家的理想在元朝得以实现，于是在这个时期出现了许多的旅行家，他们归国之后所著成的游记，不仅记录了当时对中国政治、经济、文化、艺术等各方面的所见所闻，也给元朝与世界各国的文化交流搭建了一座沟通的桥梁。

这个时期最为著名的旅行家就是意大利的马可·波罗，他生于1254年，是十一世纪定居到威尼斯的一家达尔马提亚商人的后裔。根据王大方先生综合前人研究成果考证，马可·波罗于1271年9月随其父叔以经商的目的从地中海东岸的阿伽城出发，经过叙利亚、伊拉克、伊朗和中亚，进入中国境内。1275年5月初，抵达天德军首府丰州城（遗址位于呼和浩特东郊白塔村），之后在大都见到了忽必烈。马可·波罗以其礼貌文雅的举止、风趣脱俗的谈吐、博闻强记的学识赢得了忽必烈的赏识，被忽必烈留在身边，这给了他游历中国、了解中世纪的中国国情一个绝好的机会，同时也是把中国的文化传播出去的契机。大约在1277年至1280年，马可·波罗离开京城，经由河北、山西过黄河、关中，越秦岭至四川成都，再到建昌，经过西藏，抵达了云南进入缅甸等东南亚国家。这之后他又游历了淮安、扬州、南京、苏州、杭州、福州、泉州等地，足迹遍及中国的大部分土地。1292年，马可·波罗辞别忽必烈，于1295年回到威尼斯。后由于牵连，马可·波罗被关进监狱，其狱友根据他的叙述，写成奇书《马可·波罗游记》。书的内容涉及地形、动物、植

---

① 杨艺：《元、明、清时期云南白族地区与内地的文化交流》，《思想战线》1997年第5期。

物、生产、发明、风俗、政治、文化和宗教等各个方面，反映了当时人们的生活状况和感情思想，其中也记载了少量的大都音乐、歌舞、杂技与戏剧活动的情况，如“倚靠卖艺为生的伎女，在大都城外计有两万人之多”等内容。这本书问世后极受欢迎，它的原稿用中古法意混合语写成，后来在不断传抄的过程中被译成拉丁语、意大利语等各种地方语言。原稿已佚，现存各种文字的手抄本有140多种，书名最初为《世界概况》或《环宇记》（Description of the World）。《马可·波罗游记》用夸张的语言描绘了神话般的东方世界，让读到这本游记的欧洲人起了游历东方中国的兴趣，这无形中促进了元朝与欧洲之间的交往，由此开启一个中西方政治、经济、文化的交流盛世。

另一位元朝的旅行家是中国的汪大渊，他曾经游历过甘埋里（伊朗霍尔木兹岛）、挞吉那（伊朗塔黑里）、加里那（伊朗列失儿）、马鲁涧（伊朗马腊格）等伊朗地区。可以肯定当时的旅游家必定不在少数，他们或者以口述亲身经历的方式，或者以书写游记的方式把元朝大都的方方面面传播到世界各地，其中当然也包括音乐文化。

2. 商贸的促进

蒙古族统治中原期间极力发展陆路、海路的交通，积极与当时世界各国开展商业贸易，以此来促进各种文化的交流，大都的音乐自然也随之传播开来。元朝的陆路以西亚为主要的贸易方向，而伊朗由于其与元朝特殊的君臣关系成为元朝与西亚开展贸易的重要国家，彼此之间的商业和文化交流非常频繁。元朝时，中伊关系最为密切，政治、经济、宗教文化、科学技术、医学和艺术等方面的交流达到了鼎盛时期。著名旅行家汪大渊在游历伊朗的时候看到那里贸易之货琳琅满目，有苏杭五色缎、云南叶金、青白花瓷器、瓷瓶等中国物品，还有伊朗的大量珠宝。中国的造纸术、印刷术、指南针、火药、医学、天文也都是在这一时期随商业传入伊朗的，中国四大发明的西传，对世界历史的发展产生了广泛而深远的影响，而伊朗人民作为中国文化西传的中介，有着不可磨灭的功劳。

元廷在大力开拓陆上的中外交流、贸易的同时，也致力于发展海上交通、交流与对外贸易。元朝正是海上丝绸之路的形成时期，其进行海上贸易的地区除南洋各国之外，远达非洲东海岸，近到印度次大陆及其相邻的各国。如此广阔的商业贸易空间在给元廷带来丰厚利润的同时，也使得本国的音乐文化随商品一起“远销”欧亚。

3. 外交的发展

元朝时的中国是当时世界闻名的超级大国，与其建立外交关系的国家非常多，每年向元廷纳贡的使者络绎不绝，与此同时，朝廷派往别国的使臣也接连不断，形成一派熙来攘往的景象。现以马八儿国（Maabar）和俱蓝国

（Kaulam）与元朝之间的对外关系为缩影来探讨当时总体外交关系的发展对大都音乐的世界性传播的影响。

马八儿国和俱蓝国是元朝的称谓，今属印度的一部分与其南部相邻的两个古国，据马可·波罗记载："离开锡兰岛向西方向近一百公里，到达马巴尔这个大省……是世界上最高贵和最富裕的国家。……"位于今印度东南部科罗曼德尔海岸（Coromandel Coast），也就是马八儿国的地理位置。俱蓝国在印度的西南部，东与马八儿国相邻，"而俱蓝又为马八儿后障"[①]，正说明两国相邻，俱蓝国在西的地理位置。至元十七年（1280）马八儿国和俱蓝国得到元朝的招谕，愿意和元朝建立关系。于是在至元二十三年（1286）九月"马八儿、须门那、僧急里、南无力、马兰丹、那旺、丁呵儿、来来、急兰亦带、苏木都剌十国，各遣子弟上表来觐，仍贡方物"。[②]在这之后的几十年里，两国多次向元朝进贡宝物、方物和珍禽异兽等物品。元贞二年（1296）秋七月"遣岳乐也奴等使马八儿国"[③]。大德元年（1297）秋七月"赐马八儿国塔喜二珠虎符"[④]。延祐元年（1314）闰三月"马八儿国主昔剌木丁遣其臣爱思丁贡方物"[⑤]。据李迪统计，正史上记载"元朝和马八儿国、俱蓝国的官方往来有28次，马八儿国21次、俱蓝国7次。其中元朝出使到马八儿国为8次、到俱蓝国4次"[⑥]。双方之间所派遣的使者都拥有较高的身份地位，可见元朝与马八儿国和俱蓝国都比较注重建立正常的国家关系，在每次的官方往来中不仅有各种珍禽异兽和稀世珍宝，更不可缺少各国的特色音乐，而他们也希望把大都的特色音乐带回本国，便有了"遣岳乐也奴等使马八儿国"。还值得注意的是至元二十七年（1290）四月派人去"访求方伎士"。这次去马八儿国的遣使行动其特殊目的在于寻求有一技之长的人，这其中很可能包括音乐方面的人才，这样必定会推动大都与他国音乐的相互交流。

蒙古统治者的武力征服或武力威胁使得很多小国和弱国俯首称臣，包括一些拥有相当军事能力的国家也被元军骁勇善战的气势所征服，与元朝建立关系的国家大多像马八儿国和俱蓝国一样给元廷朝岁纳贡。在正史中记载的这些纳贡的国家，虽在进贡的物品中没有明确说明是否有与音乐相关的器物或人员，但可以肯定的是各国间的音乐交流是不会少的。以当时元朝皇帝的

---

① （明）宋濂等撰：《元史·外夷》，北京：中华书局1976年版，第4669页。
② （明）宋濂等撰：《元史·世祖本纪》，北京：中华书局1976年版，第292页。
③ （明）宋濂等撰：《元史·成宗本纪》，北京：中华书局1976年版，第405页。
④ （明）宋濂等撰：《元史·成宗本纪》，北京：中华书局1976年版，第412页。
⑤ （明）宋濂等撰：《元史·仁宗本纪》，北京：中华书局1976年版，第564页。
⑥ 李迪：《元代与马八儿国、俱蓝国关系初探》，《内蒙古师范大学学报》（哲学社会科学版）1997年第6期。

气度定会让外国的使者欣赏宫廷中最为优秀的歌舞音乐或者戏曲音乐，甚至赠送一些乐器和乐人，加之宫廷之外的市井表演给予使者的深刻印象，大都的音乐借此而传播出去是完全有可能的。

4. 宗教的传播

“作为历时最为久远，分布最为普遍，影响最为深广的人类文明现象之一，宗教与人的世界紧密相连。”[①] 宗教渗透到人类社会物质生活、精神生活的各个方面。考古学与人类学调查的资料表明，宗教依靠和利用艺术表现自己，而艺术依靠宗教传播自己。早在原始社会，就已有通过宗教建筑、雕塑、绘画、诗歌等形象生动的艺术形式来表达各种各样的舞蹈动作和音乐思想的方式。纵观人类文明发展史，可以看到，宗教与音乐的传扬之间有着十分密切的关系。十三、十四世纪的蒙元朝廷似乎囊括来自欧亚各国的各种宗教，而中国土生土长的道教也可以在欧亚国家找到踪影。随着宗教传播出去的不只是教义和教规，还有养育宗教成长的本土的音乐文化，而宗教正是传播音乐文化的最好媒介。

佛教一直是中日两国文化交流的重要桥梁，通过佛教进行的交流不仅有宗教方面，还包括文化的诸多方面，其作用是不可忽视的。佛教对于两国间音乐交流的作用就更不容小觑了。从汉魏以来，中日之间互派僧人交流学习，音乐文化也包含其中，这对音乐文化传播有着重要的促进作用。到了元朝，朝廷对宗教的宽容态度更加凸显了佛教的桥梁作用。大都作为元朝的政治文化中心，留学的日僧不下百人，“而元僧渡日者也有一十三人”[②]。就以中日戏剧关系而言，尤其是能乐与杂剧之间的关系，佛教之桥梁作用是显而易见的。

道教是“建立在华夏民族文化传统基础上的一种宗教形式……它的经典规戒与宗教礼仪往往渗透在民间迎神赛社与传统乐舞戏曲之中”[③]。从唐宋流传下来，直到元大都宫廷中仍备受喜爱的具有道教风味的《霓裳羽衣舞》《柘枝队舞》等乐舞随道教文化传播至西域。当时由王重阳和丘处机创立的道教之正宗“全真教”在大都如日中天、日渐鼎盛。在丘处机和弟子李志长从西域游历回到大都之后，其弟子编撰了《长春真人西游记》，书中不仅详尽地记载了沿途中亚地区的山水风光、生活习俗、文化礼仪等内容，更为重要的是他们也把本国的包括音乐文化在内的方方面面传播到西亚各国，成为历史上华夏民族传统文化与道教经典及其乐舞艺术自东向西传播的重要途径。

---

① 李桂红：《宗教艺术对宗教传播的作用初探——略谈道教艺术的宗教传播特点》，《宗教学研究》1999 年第 4 期。

② 张哲俊：《日本能乐的形式与宋元戏曲》，《文艺研究》2000 年第 4 期。

③ 李强：《中西戏剧文化交流史》，北京：人民音乐出版社 2002 年版，第 821 页。

二、大都音乐传播的内容

1. 戏曲音乐

杂剧是元朝最有代表性的戏曲艺术，它不仅对本国的艺术产生了深远的影响，还对别国的综合艺术种类产生了巨大的影响。日本的能乐是一种综合了音乐、舞蹈、演唱、文学等各种艺术形式的历史久远的戏剧形式，作品中蕴涵着浓厚的禅宗思想，在其产生发展的过程之中，始终与禅宗保持着密切的关系。能乐的演出地点主要是神社、寺庙，开始只是作为举行宗教仪式的活动，后来不断吸收各种艺术因素，才成为一种独立的艺术形式。早在江户时代就有日本著名的学者荻生徂徕（1666—1728）在他的《南留别志》中提出：日本能乐是模仿元曲而来的。另一位日本的学者新井白石（1657—1725）也认为：日本的能乐之所唱乃仿元曲而成。今天，中国的学者则更加具体地揭示出杂剧与能乐许多的相似之处，如两种戏曲表演时都戴面具，能乐本身就是一种假面舞，而元杂剧虽然不是处处都戴面具，但神仙道化剧和神头鬼面剧是常用面具的。两者的伴奏乐器都使用鼓和笛子，乐队的位置也出奇一致，都列于舞台的后部，这样的乐队位置是世界其他戏曲种类中较为少见的，足可以说明二者之间的相通关系。有学者认为，能乐和杂剧之所以有如此惊人的相似，“是通过佛教作为中间的媒体，产生了间接的影响关系。即佛教是元曲与能乐之间传递交流的中间桥梁，通过这一桥梁，产生了一定程度的影响关系”①。这样的理由最有可能。据史籍所载，元僧渡日者有十三人，日僧入元者达一百四十多人。这只是有据可查的人数，倘若有失于史籍所载者，总数应当多于上述的数字。古剑妙快就是入元留学的一名日僧，他是日本正平时代（1346—1369）的临济宗僧人。他曾师从梦窗疏石，后来到元朝留学，归国后寓居龟山。他所著的《了幻集·看戏剧》就记载了当时在元朝观看杂剧的感想：“秋风鼓笛发清狂，哭一场兮笑一场。识得从来无实法，玄沙只是谢三郎。”日本僧人的著作集中留有关于元杂剧的表演情况，说明佛教这一重要的桥梁对元杂剧传到日本，且被能乐所吸收起到不可忽视的传递交流作用。

大都的杂剧音乐对古代越南的古典戏曲也有着深刻的影响。1285 年，元军进攻越南，当时越南正处于陈朝时期，两军对垒，陈朝军俘获元军优人李元吉，李元吉因此长期定居陈朝，并在当地教授了《西王母祝寿献桃》戏。此事越南史书记载道，李元吉“善歌，诸势家少年婢子从习北唱。元吉作古传戏，有《西王母献蟠桃》等传，其戏有官人、朱子、旦娘、拘奴等等，凡

① 张哲俊：《日本能乐的形式与宋元戏曲》，《文艺研究》2000 年第 4 期。

十二人，着锦袍绣衣，击鼓吹箫，弹琴抚掌，闹以檀槽，更出迭入为戏，感人令悲则悲，令欢则欢，我国有传戏始此”[①]。李元吉进入越南陈朝之后把元杂剧的音乐、服装和表演形式等都教授给当地人，以此拉开了越南戏曲艺术发展的序幕。中国的戏曲在越南受到了陈朝宫廷的极其重视。“在陈裕宗时期，陈裕宗甚至曾经命令王侯公主献杂剧，并判定其优劣。”[②] 在元杂剧影响的基础上，越南民族的传统戏剧艺术戏和嘲戏在陈朝开始出现，到黎朝和阮朝时期得到进一步的发展。因此古代越南的戏曲舞台上经常会出现元杂剧的题材，如来自《东周列国志》《三国演义》《水浒传》《西厢记》《西游记》等传统故事的剧目。

大都杂剧的精品如《赵氏孤儿》和《西厢记》，不仅在元朝广为流传，而且在明清仍盛传不衰，还流传到国外。“在国外，《赵氏孤儿》是最早被翻译成外文广为流传的作品之一。”[③] 18 世纪前期，法、英、德、俄四国译本的《中华帝国全志》中，有马若瑟神父所译的《赵氏孤儿》，其“宾白部分是第一部译成西方语言的杂剧”[④]，还有法文版《中国孤儿》、伏尔泰的英文版《中国孤儿》、意大利文版《中国英雄》等多种译本。清康熙至日本明治维新的二百余年，属《西厢记》和《李笠翁十种曲》在日本最为热传，影响也最大的时期。首先介绍《西厢记》的是日本僧人远山一圭（1795—1832），著有提供《西厢记》较为完整资料的《北西厢注释》一书。随着书的面世，日本演艺界和学界研究中国古典戏曲作品的热度也随之上升。

2. 歌舞与乐器

元世祖忽必烈（1260—1294 在位）时期，创造了元朝的新雅乐曲“十三成”乐章（来成、开成、武成、文成、弼成、协成、明成、熙成、威成、肃成、嘉成、顺成、丰成）。这些乐章对越南的宫廷音乐产生了强烈的影响。越南文献《大南会典事例》礼部中记载了黎朝和阮朝的雅乐乐章，这些乐章和元朝“十三成”的乐章名字极为相像。

《大南会典事例·音乐》卷九十九：

> 三大节：履平、萧平、庆平、恰平、和平、隆平
> 大宴：保成、天成、允成、美成、庆成

---

① ［越］吴士连著，陈荆和编校：《大越史记全书·外经·十五纪》，东京：东京大学东洋文化研究所 1960 年版，第 893 页。

② 冯文慈：《中外音乐交流史》，长沙：湖南教育出版社 1998 年版，第 147 页。

③ 李春祥：《元杂剧史稿》，开封：河南大学出版社 1989 年版，第 212 页。

④ ［荷兰］伊维德著，宋耕译：《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》，《文艺研究》2001 年第 3 期。

传胪：履平、萧平、和平、允平、阐平

郊祀：安成、肇成、登成、美成、瑞成、永成、允成、禧成、佑成、庆成

庙飨、肇庙、太庙：咸和、嘉和、祥和、豫和、宁和、美和、肃和、安和、雍和

社稷坛：延丰、绥丰、磁丰、茂丰、和丰、裕丰、庆丰

帝王庙：景徽、延徽、宗徽、安徽、明徽、寿徽

文庙：景文、昭文、懿文、显文、炳文、徽文

文武八佾：保成、平成、允成、肇成、庆成

大庆节：崇庆、集庆、彰庆、保庆、成庆

御殿：元寿、祯寿、永寿、嘉寿、熙寿、显寿、绥寿

大宴日：景福、弘福、纯福、崇福、衍福

南郊坛：显成、景成、安成、嘉成、美成、瑞成、永成、绥成、佑成

列庙乐：嘉和、美和、萧和

款奉：履平、萧平、庆平、恰平、熙平、咸平、允平、阐平、隆平、顺平、和平

万寿大庆节目大宴日：凝禧、繁禧、纯禧、嘉禧、延禧

颁朔：履平、萧平、咸平、顺平

另外元朝灭亡后，洪武元年（1368）明朝借鉴元朝雅乐始建本朝雅乐，其郊丘庙社的乐器有：编钟16、编磬16、琴4、瑟4、搏拊4、柷敔各1、埙4、篪4、箫8、笙8、笛4、应鼓1、歌工12。而在《大越史记全书·绍平四》中记载的越南黎朝和阮朝的雅乐乐器也和上述所使用的祭祀乐器相仿，“编钟、编磬、琴瑟、柷敔、埙、篪、箫笙、管龠、管笛、大鼓、管鼓、琵琶、方响、箜篌”[①]。这些都充分说明大都宫廷雅乐《平》《成》《丰》《徽》《文》《庆》《寿》《福》《和》《禧》等乐章（曲）随雅乐器等一同传入越南，并被当时的越南朝廷所吸纳。

“蒙古西征对维吾尔族的音乐舞蹈产生了重大影响，主要表现在大型古典音乐《十二木卡姆》的组编和整理完善之中。”[②]《十二木卡姆》中包含一种民间舞蹈，叫多朗舞。多朗又译作刀朗、道南、独那、朵兰、惰兰、都兰等，译名虽不一，但其语意均为“集中在一起的人”或“部落村”。从多朗舞的

---

① 赵维平：《从中越音乐的比较看越南宫廷音乐初期史的形成》，《音乐艺术（上海音乐学院学报）》（季刊）1999年第1期。

② 李瑛国：《蒙古西征对维吾尔族文化的影响》，《兰州大学学报》（社会科学版）1994年第3期。

舞蹈结构看，与蒙古族的倒喇舞极为相似：双人对舞，节奏由慢到快，在疾速旋转的高潮中结束。所不同的是，蒙古族的倒喇舞，舞者头上顶小盆，盆中放置燃灯，且口噙湘竹，用湘竹敲打头上的小盆，发出有节奏并且清脆悦耳的声音。这是具有高难度技巧的舞蹈，非专业的演员不能完成。可见，在蒙古族倒喇舞向西亚流传的过程中，非常群众化的维吾尔族多朗舞省去了高难度的动作，保留了这个舞蹈的基本动作和音乐配合。不过也有的地区吸收了这一高难度的动作，如新疆麦盖提等地的维吾尔族舞蹈盘子舞：舞者除手上打盘子以外，还在头上顶的碗里倒上茶水，用嘴里叼的勺子击打头上的碗。

自汉唐以来，西南地区与中原地区的交往就已经非常密切和频繁了，到了元朝这一交流大盛世，中原地区的多种文化和思想通过政体和学道得以较快地传扬到西南少数民族地区。这不仅包括忽必烈南征时留给丽江纳西族的蒙古汗国的宫廷乐舞、乐工和乐器，还包括建元大都后传入的北方吹打音乐、中原的诗词曲牌音乐、戏曲音乐、伊斯兰教音乐和天主（基督）教音乐，它们与大理地区的民族民间音乐如民歌、小调、花灯、大本曲、歌舞乐、洞经音乐和原始宗教音乐长期杂处，相互吸纳利用，彼此渗透影响，相得益彰，历史地形成了本地区乃至云南全省范围的多元音乐文化格局。

结束语

元大都，这座在13世纪下半期崛起于华北平原上的规模巨大的豪华城市，被当时的人们称为“汗八里”[1]，它的经济、政治、文化都显现出与众不同的特点，在音乐方面尤为突出。不仅继承了中原地区原有的汉族音乐，而且融合了包括蒙古族在内的各个兄弟民族音乐，甚至外国的音乐，呈现出多姿多彩的局面。

大都的宫廷音乐是以蒙古族世代相传的音乐为主的。作为元朝的统治者，蒙古族不仅把自己本民族的音乐带到宫廷之中使之发扬光大，在吸收了新的音乐养分后继续发展，而且还积极地、充分地吸纳其他民族和外国的音乐以充实宫廷音乐，构成本俗音乐与外来音乐并行的格局。这样的大都宫廷音乐对蒙古族自身以及明清两代都产生了深远的影响。

大都市井音乐生活也十分丰富多彩，出现了专为说话人、戏剧演员编写话本和脚本的行会组织——书会，和由专门从事表演艺术的职业艺人组成的行会组织——社会。在歌楼妓馆、瓦舍勾栏和社会中经常有散曲、歌舞、说唱、杂剧、南戏等音乐活动上演，再加上逢年过节的赛社、庙会等游园活动，都促使大都城更加繁华。在大都的海子附近形成了市民音乐生活的中心地带，稳定的政治环境带给曲作者和表演者较大的创作和表演空间。

大都聚集了当时著名的戏曲创作家和表演家，是元杂剧的创作和表演中心。到了元朝的中后期，杂剧南移，南戏北上，在碰撞之中形成了新的戏曲形式——南北合套，于是大都的戏曲音乐拥有了丰富的表演内容，这和当时的文人的贡献是密不可分的。

大都的唱乐包括散曲、蒙古族传统歌曲、汉族及其他少数民族的歌曲，舞蹈包括倒喇戏、踏歌、狩猎舞蹈、宗教舞蹈、宋朝流传下来的舞蹈、戏曲中的舞蹈六种，有独奏和合奏两种器乐演奏形式。大量的谱例和图片生动地复原出元朝当时的歌舞形象。

大都依仗元朝极为辽阔的地域，通过战争、进贡和纳献等多种方式与当
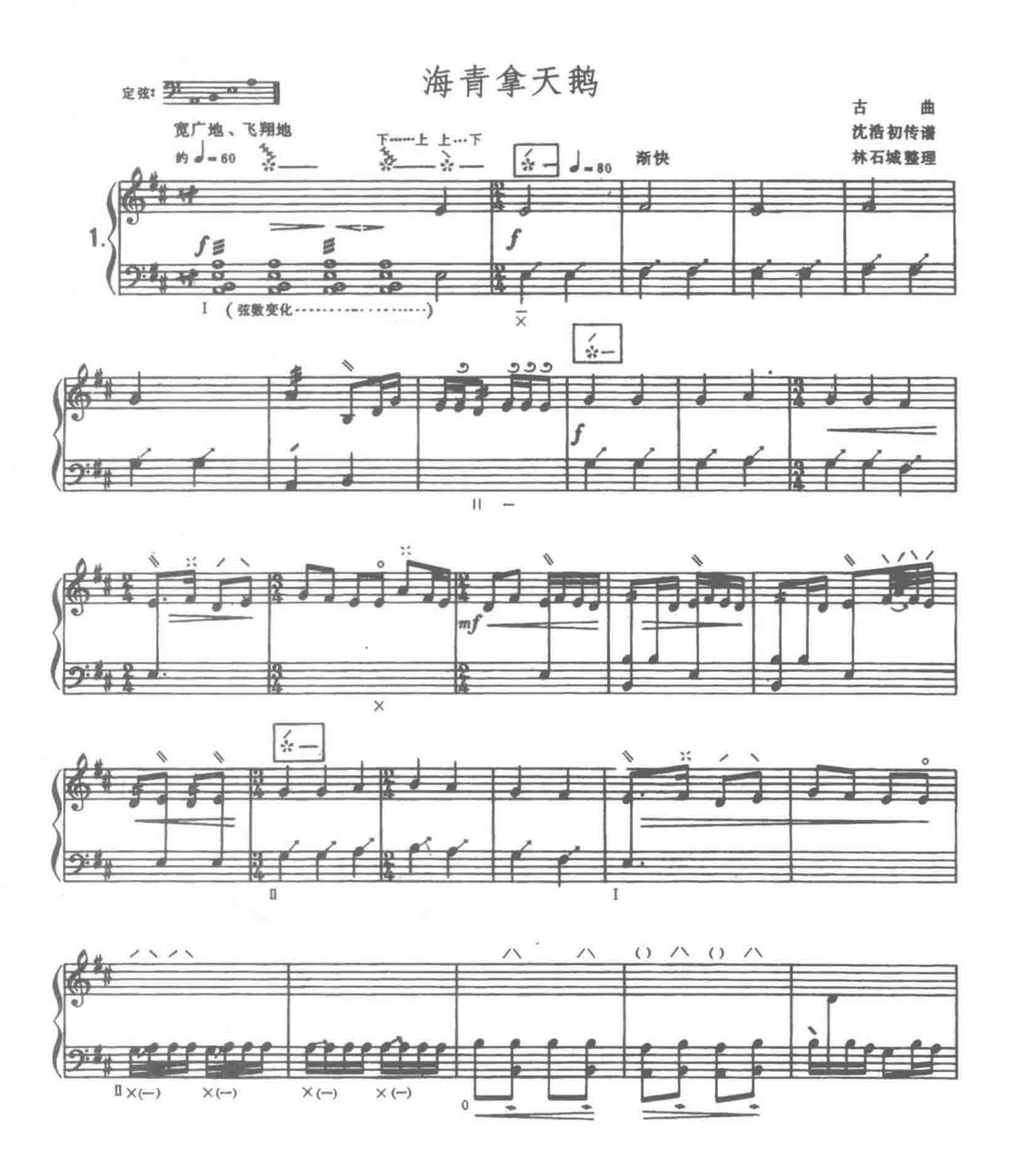
---

① “汗八里”，突厥语，“汗”意为统治者，皇帝；“八里”意为城市。“汗八里”即皇帝之城。
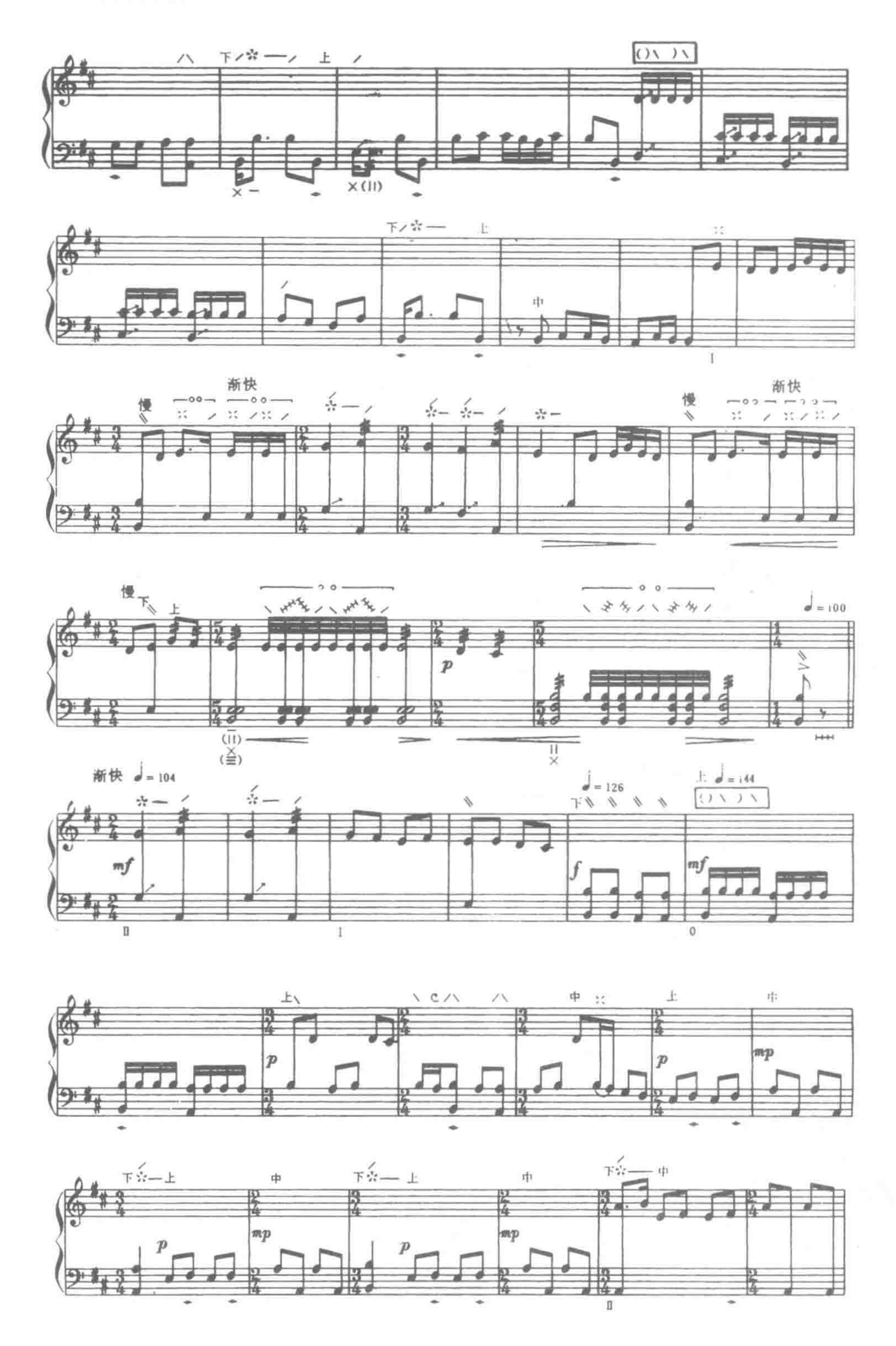
时亚欧诸国在经济、文化、科学、艺术等方面都有着频繁的交流，宫廷内外到处都可以看到西方宗教音乐和外族歌舞音乐等不同于以往汉族的音乐。同时，大都的戏曲音乐、歌舞以及乐器也传向国外，对其他国家的音乐产生了重要的影响。
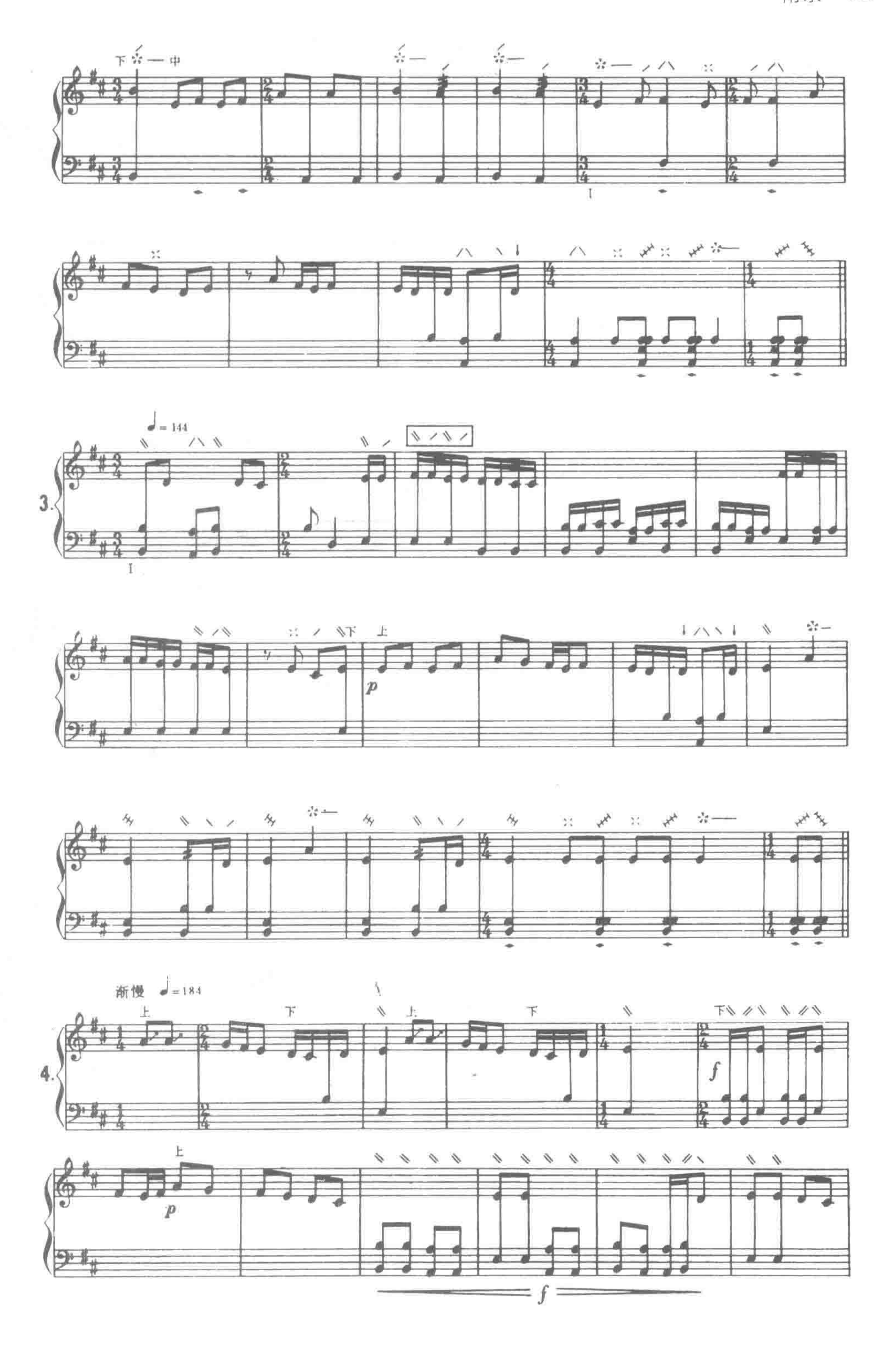
附 录

海青拿天鹅
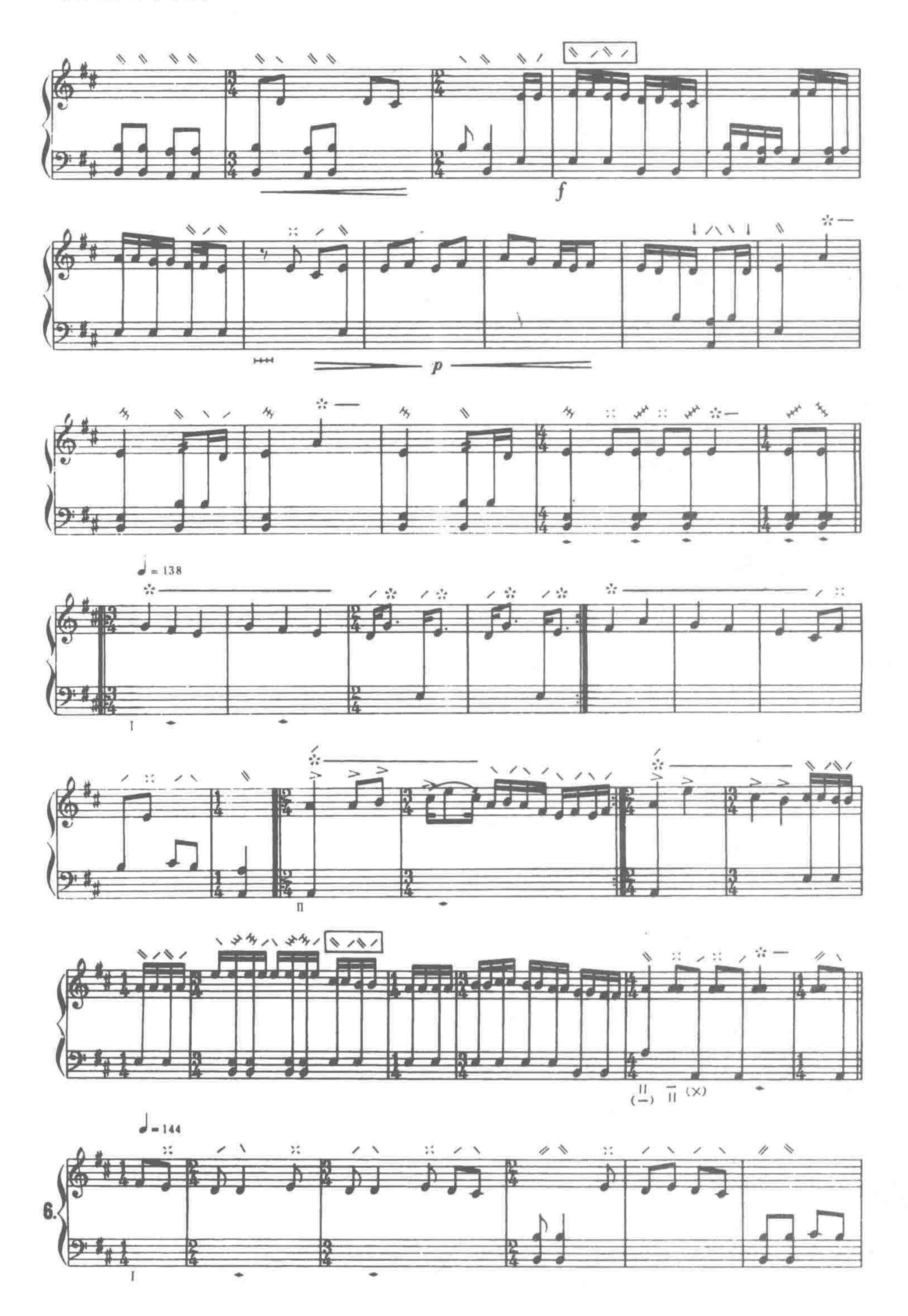
古 曲
沈浩初传谱
林石城整理
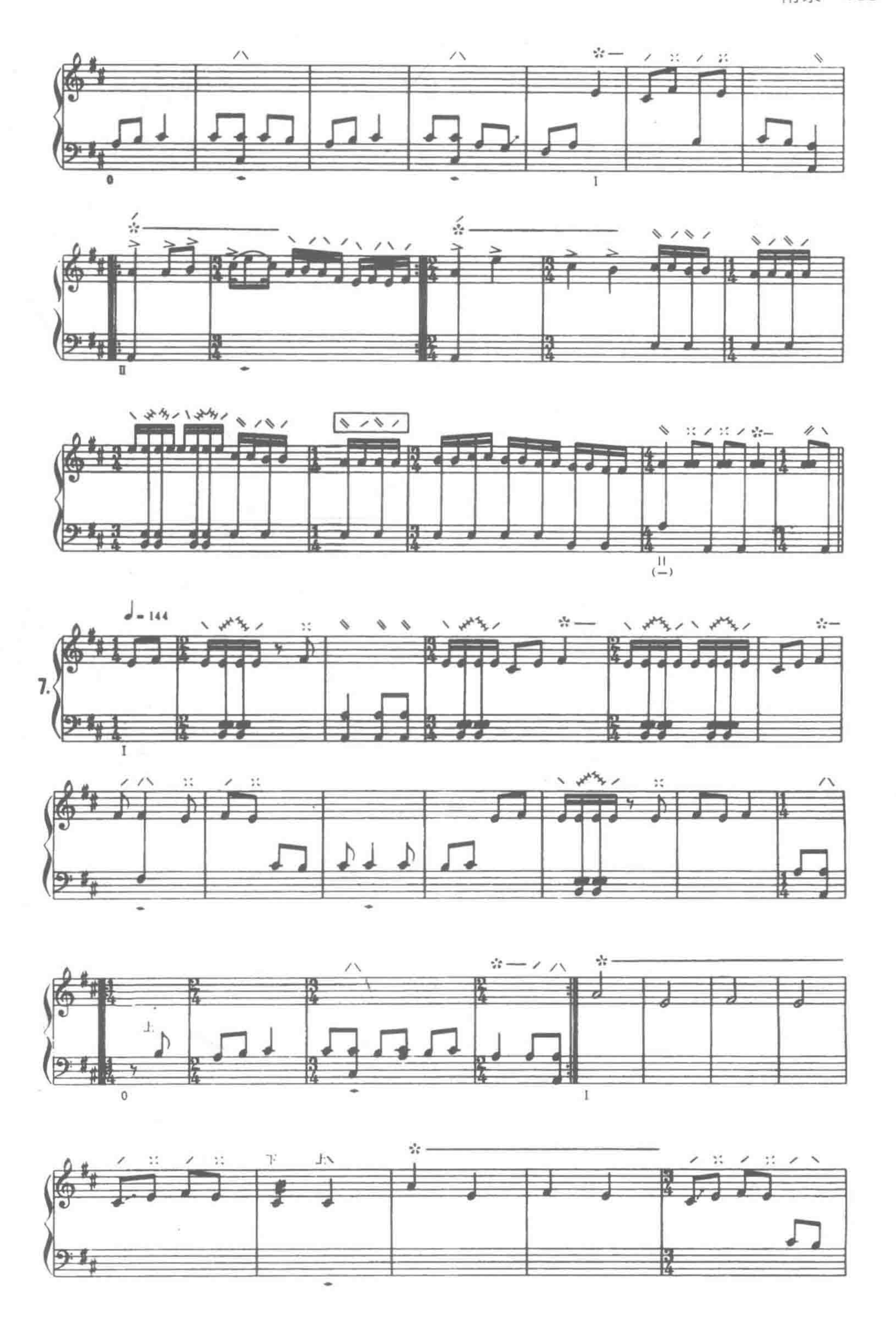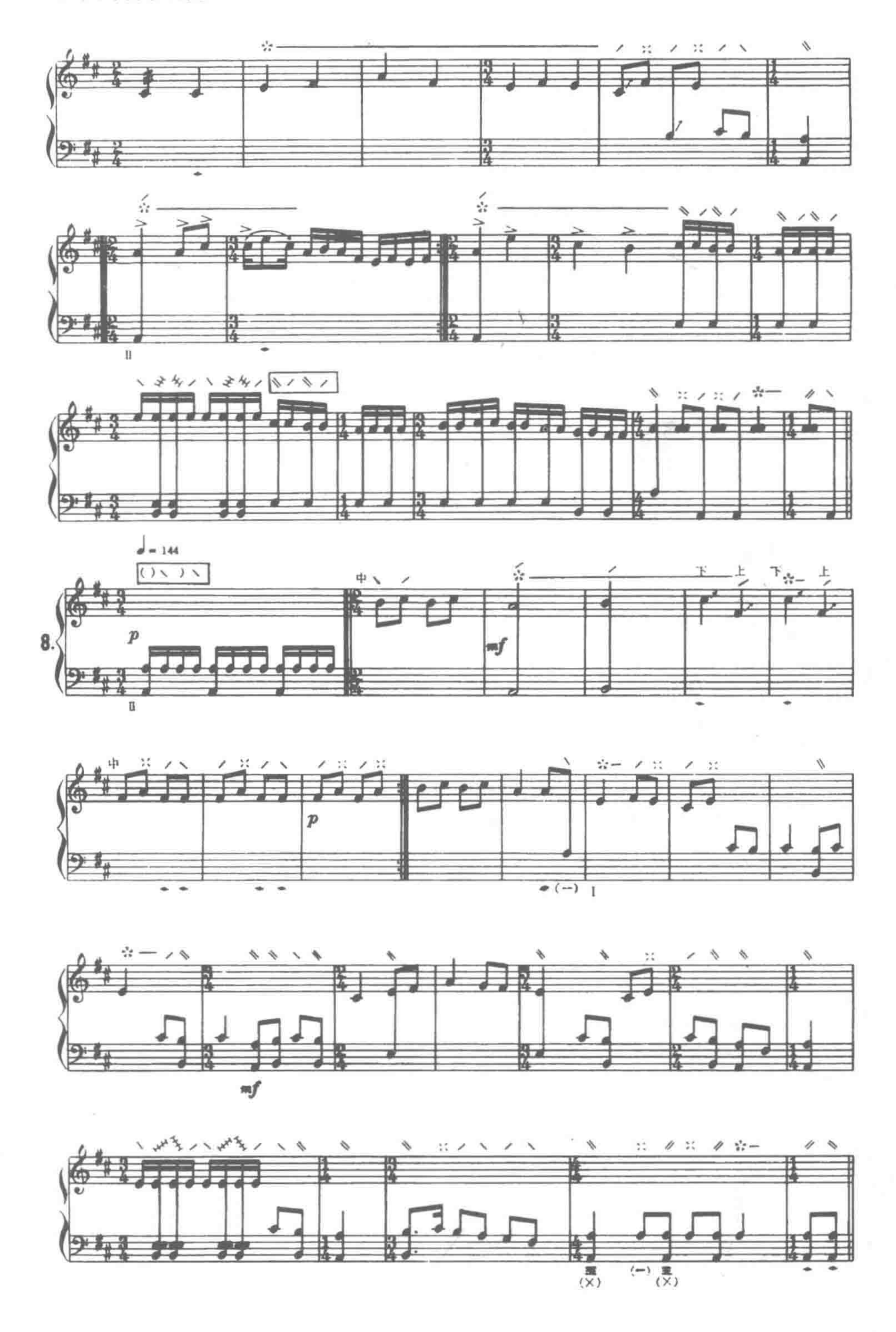



八 下 上
下 上
渐快
慢
渐快
慢
下 上
♩= 100
渐快 ♩= 104
♩= 126
上 ♩= 144
上 中
中 上 中
下 上 中 下 上 中 下 中
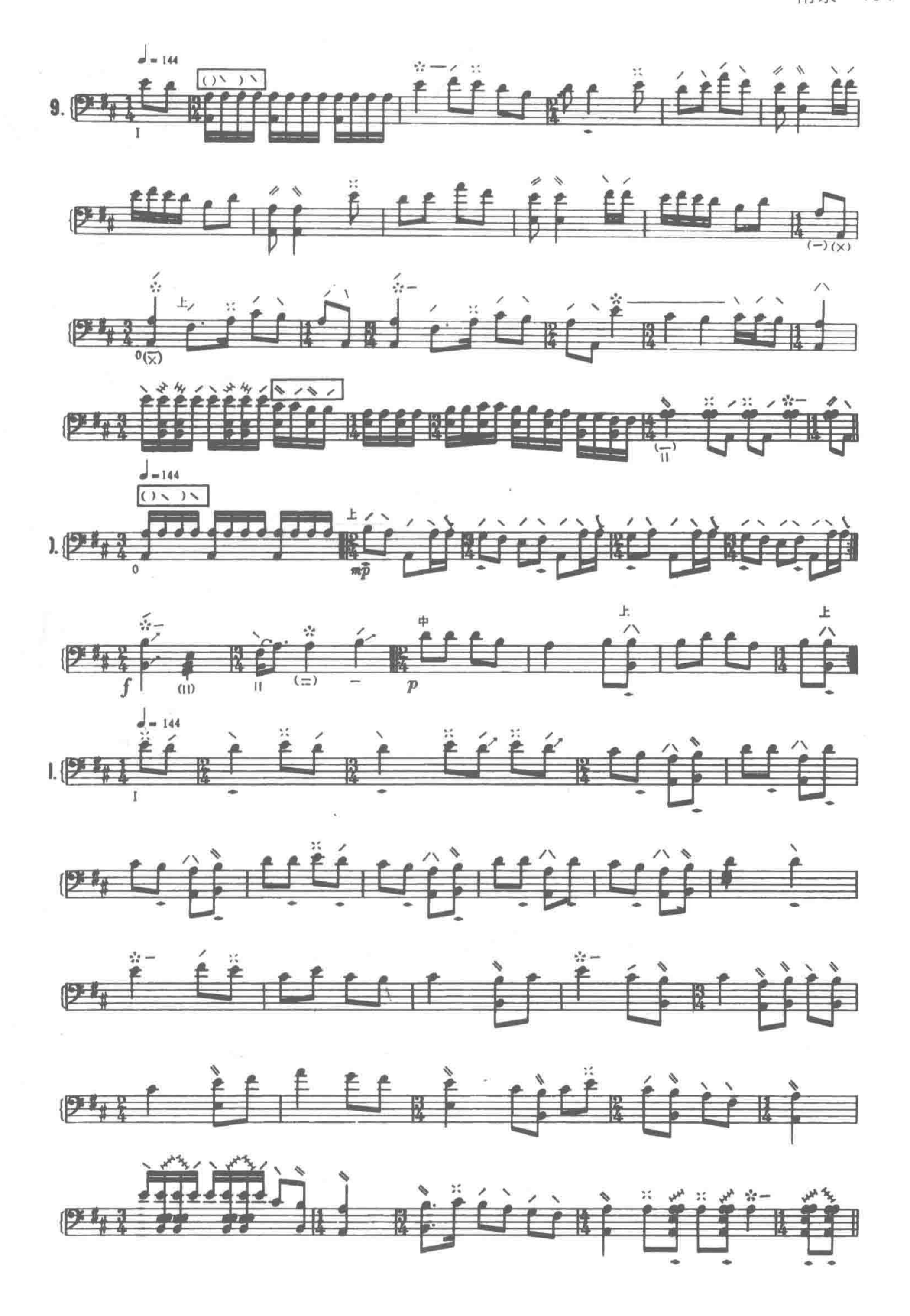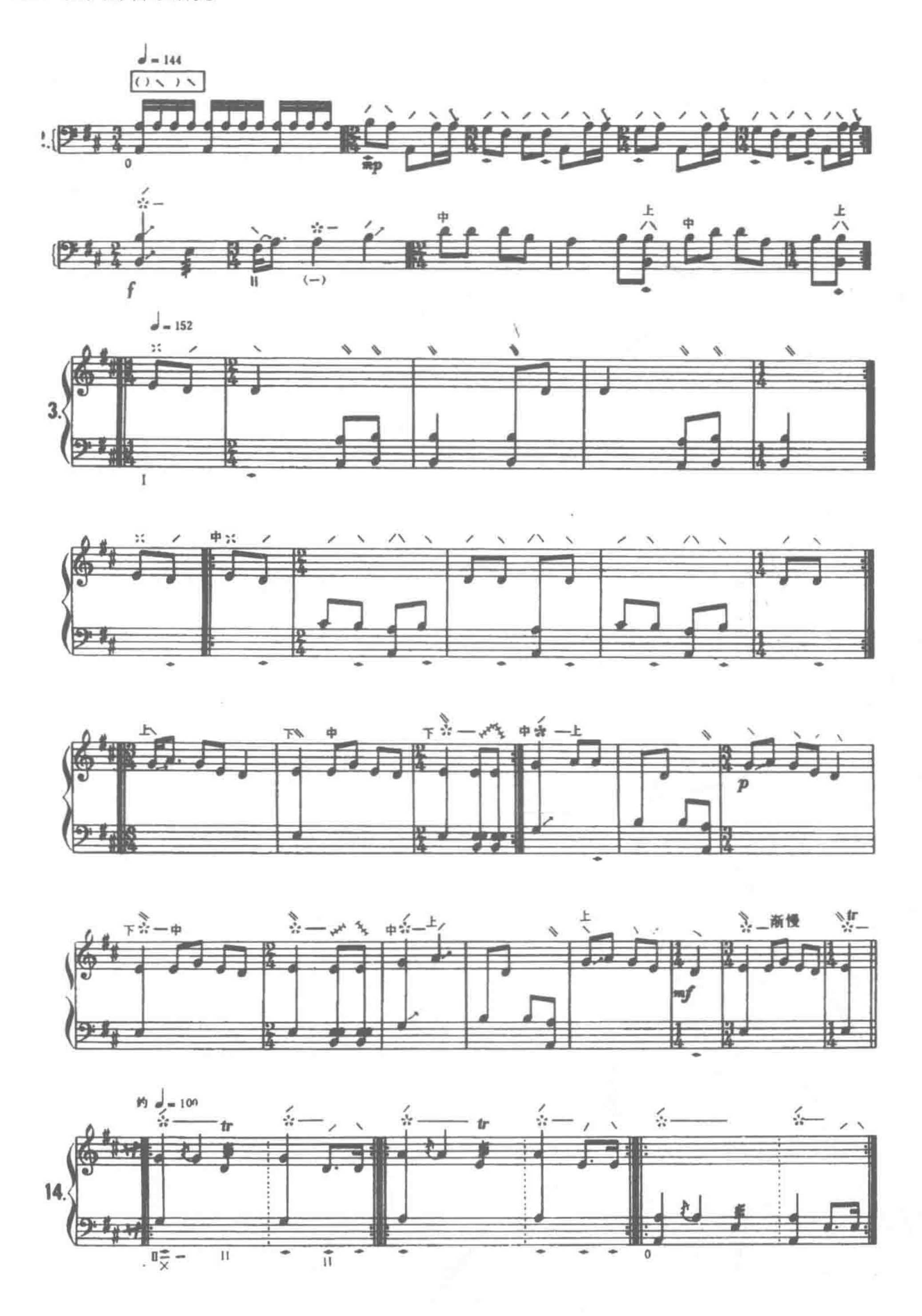


下
中
3.
♩= 144
渐慢 ♩= 184
4.
上
下
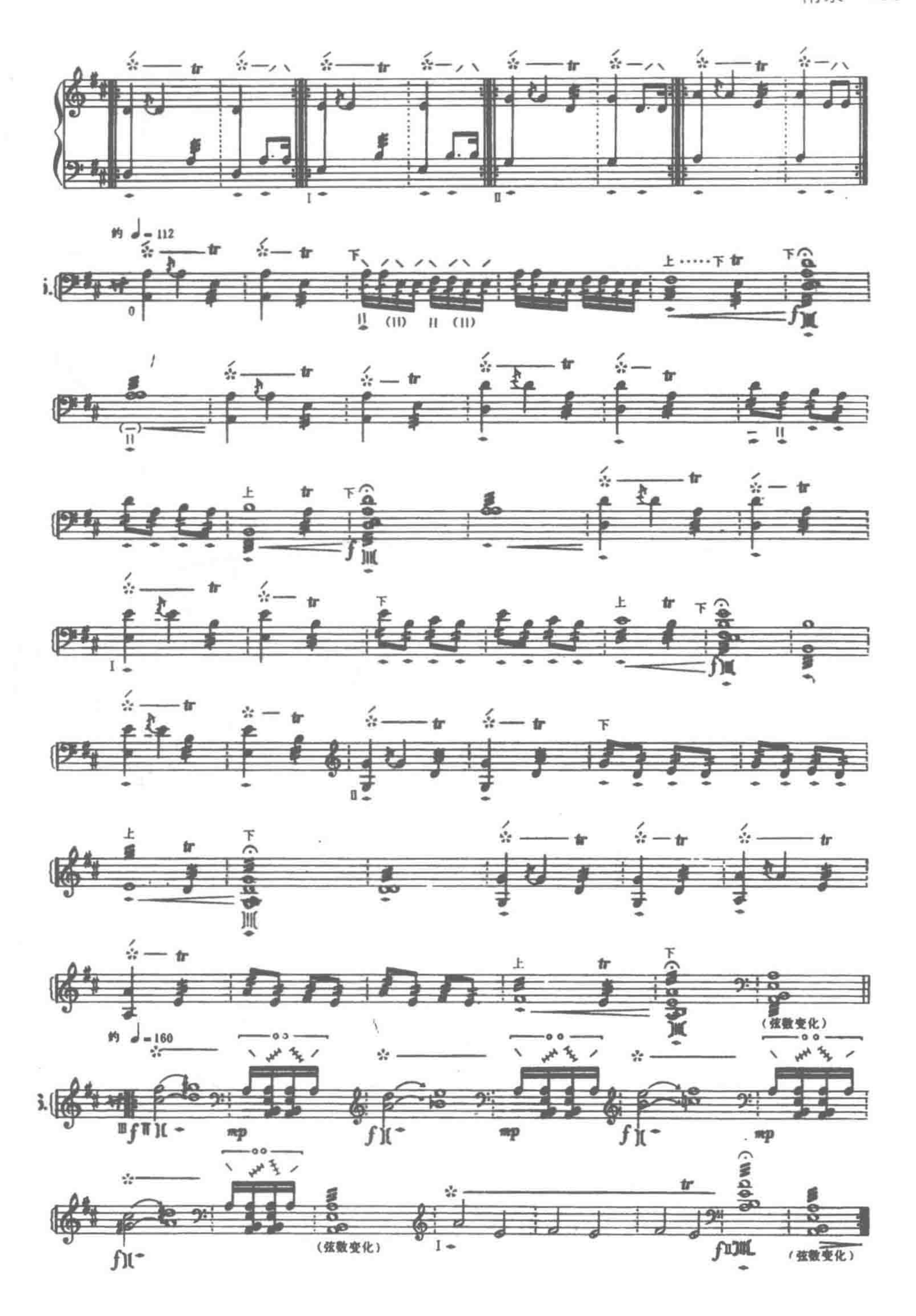

f
p
♩= 138
♩= 144
6.
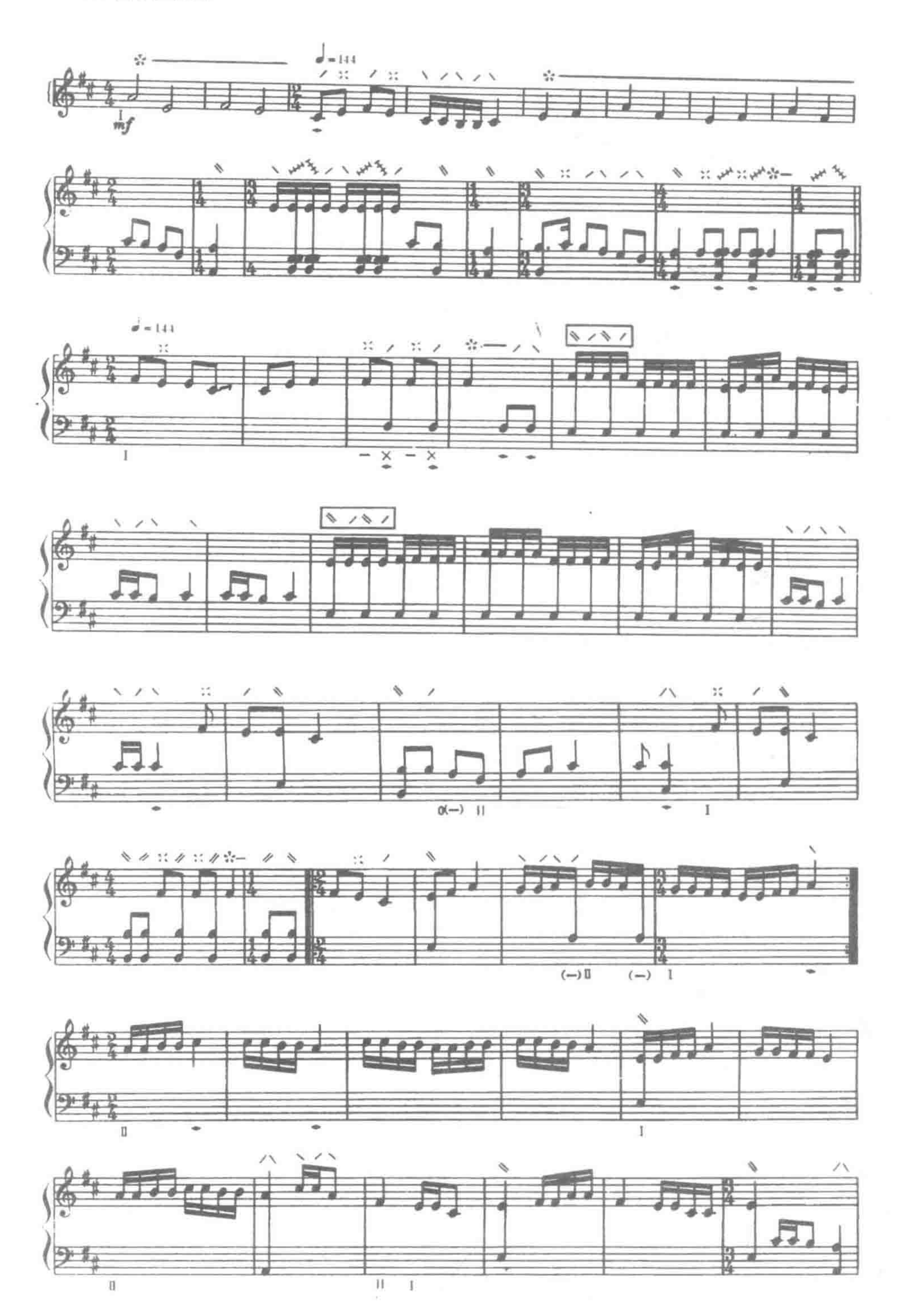

7.
♩= 144
上
下
上
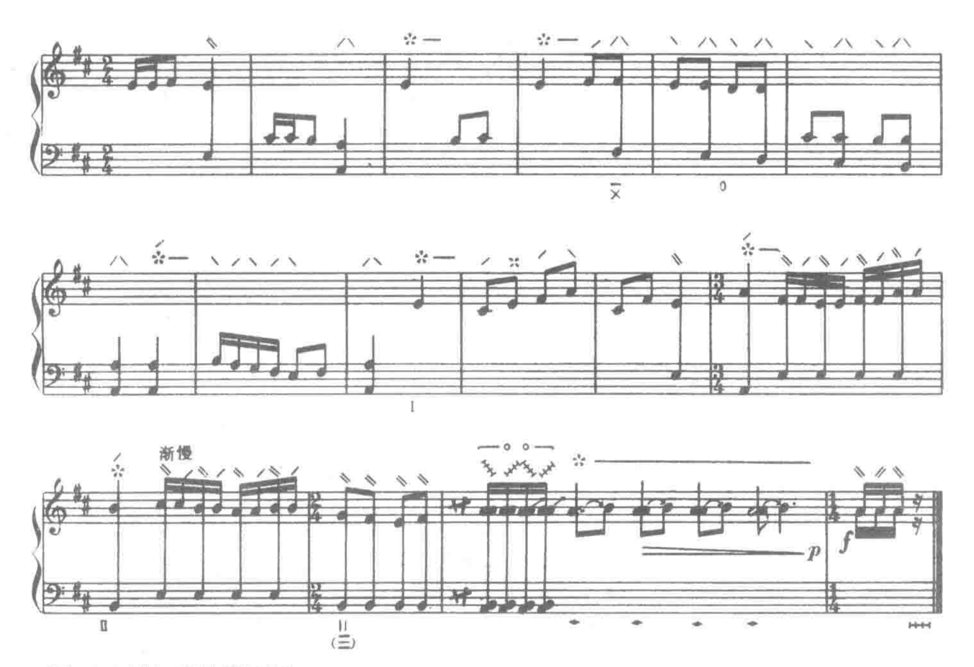

♩= 144
8.
中
下
上
p
mf


♩= 144
9.
I
上
(一)(×)
0(×)
♩= 144
0
mp
中
上
f
(11)
11
(二)
p
♩= 144
I


♩= 144
♩= 152
3.
中
上
下
渐慢
约 ♩= 100
14.


约 ♩=112
约 ♩=160
(弦数变化)
(弦数变化)
(弦数变化)


mf



说明：（1）本曲在工尺谱中是流水板式。

（2）第十四段开始处的第一、第二乐句，原谱复奏四次，现改为复奏二次。第十五段也删去了某些复奏的乐句。

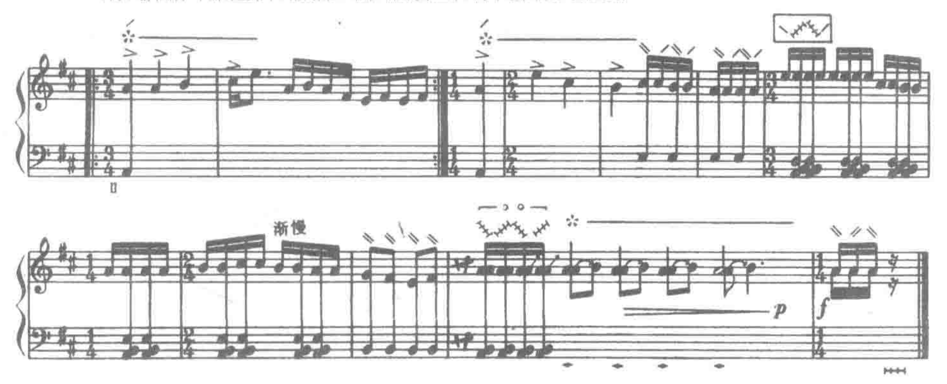
（3）第十六段原谱自第一小节至第十四小节的曲调，曾作多次反复，并换用多种指法，现已删节。此处在复奏时，对第一、第三、第五、第七小节，可改用长滚两条弦来演奏。

（4）本曲共有十八段，比较庞大，演奏一遍，需时十余分钟。本曲在段与段之间的重复也较多，例如第三段与第四段、第五段，第六段与第七段，第十段与第十二段，第十一段与第十三段。重复的乐段，有的旋律完全相同，有的则稍有差异。为了缩短演奏时间，更为精炼些，曾试予删节如下：

（甲）将第三段、第六段、第七段、第九段、第十一段、第十二段、第十七段、第十八段删去。

（乙）将第十四段的第一、第二乐句由复奏四次改为复奏二次，以下各乐句增色只奏一遍，不予复奏。

（丙）删节后，本曲奏至第十六段结束。第十六段的第二十六小节起在演奏时宜改成：



参考文献[1]

一、书目

1. （明）宋濂等撰：《元史》，北京：中华书局1976年版。

2. 北京大学历史系《北京史》编写组编：《北京史》（增订版），北京：北京出版社1998年版。

3. （元）虞集：《道园学古录》，上海：商务印书馆1937年版。

4. 李福顺：《中国元代艺术史》，北京：人民出版社1994年版。

5. ［意］马可·波罗著，冯承均译：《马可波罗行纪》，上海：上海书店出版社2001年版。

6. （元）脱脱等撰：《金史》，北京：中华书局1975年版。

7. 陈高华：《元大都》，北京：北京出版社1982年版。

8. （宋）路振撰：《乘轺录》，北京：中华书局1991年版。

9. （元）脱脱等撰：《辽史》，北京：中华书局1974年版。

10. 廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，北京：文化艺术出版社1989年版。

11. 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社1988年版。

12. 刘彦君：《图说中国戏曲史》，杭州：浙江教育出版社2001年版。

13. 任讷撰：《散曲概论》，北京：中华书局聚珍仿宋版。

14. 赵义山：《元散曲通论》，上海：上海古籍出版社2004年版。

15. 李修生：《元杂剧史》，南京：江苏古籍出版社1996年版。

16. （明）朱权：《太和正音谱》，台北：学海出版社中华民国69年版。

17. 王国维：《宋元戏曲史》，天津：百花文艺出版社2002年版。

18. 羊春秋：《散曲通论》，长沙：岳麓书社1992年版。

19. （清）顾嗣立编：《元诗选》，北京：中华书局1987年版。

20. 南京大学元史研究室编：《韩儒林文集》，南京：江苏古籍出版社

---

① 按照文章引用顺序。

1990 年版。

21.（元）苏天爵编：《元文类》，上海：上海古籍出版社 1993 年版。

22.（元）柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年版。

23.（元）陶宗仪：《南村辍耕录》，北京：中华书局 1959 年版。

24.（元）张养浩著，（清）周永年、毛坤校刻：《元张文忠公归田类稿 20 卷》，清乾隆五十五年（1790）历城校刻本。

25.（明）沈榜编著：《宛署杂记》，北京：北京古籍出版社 1980 年版。

26. 陈高华、史卫民：《中国风俗通史·元代卷》，上海：上海文艺出版社 2001 年版。

27.（元）熊梦祥著，北京图书馆善本组辑：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社 1983 年版。

28. 隋树森编：《全元散曲》，北京：中华书局 1964 年版。

29. 北京图书馆古籍出版编辑组编：《北京图书馆古籍珍本丛刊·集部·宋别集类》，北京：书目文献出版社 1988 年版。

30.（明）叶子奇撰：《草木子》，北京：中华书局 1959 年版。

31.（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京：北京古籍出版社 1985 年版。

32. 钱南扬：《戏文概论》，上海：上海古籍出版社 1981 年版。

33. 傅乐淑：《元宫词百章笺注》，北京：书目文献出版社 1995 年版。

34. 进步书局编辑所编：《古今宫闱秘记》，上海：上海文艺出版社 1990 年版。

35.《中国野史集成》编委会、四川大学图书馆编：《中国野史集成》（先秦—清末），成都：巴蜀书社 1993 年版。

36. 修君、鉴今：《中国乐妓史》，北京：中国文联出版社 2003 年版。

37. 王克芬编著：《中国古代舞蹈史话》，北京：人民音乐出版社 1980 年版。

38.（清）吴长元辑：《宸垣识略》，北京：北京古籍出版社 1982 年版。

39. 李凭、全根先总纂：《中华文明史·元代卷》，石家庄：河北教育出版社 1994 年版。

40.（清）金志杰、黄可润纂修：《口北三厅志》，台北：成文出版社 1968 年版。

41. ［瑞典］多桑著，冯承均译：《多桑蒙古史》，北京：中华书局 2004 年版。

42.（清）罗卜桑却丹著，赵景阳译：《蒙古风俗鉴》，沈阳：辽宁民族出版社 1988 年版。

43. 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1985 年版。

44. 田青主编：《中国宗教音乐》，北京：宗教文化出版社 1997 年版。

45. （明）王圻纂辑：《续文献通考》，北京：现代出版社 1986 年版。

46. 董锡玖：《中国舞蹈史 · 宋辽金西夏元部分》，北京：文化艺术出版社 1984 年版。

47. 何绍忞：《新元史》，北京：中国书店 1988 年版。

48. 敦煌文物研究所编：《敦煌石窟艺术》，兰州：甘肃人民出版社 1979 年版。

49. 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社 1989 年版。

50. 任二北：《优语集》，上海：上海文艺出版社 1981 年版。

51. 乌兰杰：《蒙古族音乐史》，呼和浩特：内蒙古人民出版社 1998 年版。

52. 王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海：上海古籍出版社 1981 年版。

53. （宋）俞琰：《席上腐谈》，北京：中华书局 1985 年版。

54. 王云五主编，王逸注释：《万有文库第二集七百种》，上海：商务印书馆 1936 年版。

55. 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社 1959 年版。

56. （清）昭梿：《啸亭杂录》，北京：中华书局 1980 年版。

57. 王国维：《王国维先生全集初编（七）》，台北：大通书局 1976 年版。

58. 吴立民等主编：《佛藏辑要》，成都：巴蜀书社 1993 年版。

59. （宋）刘时举撰：《续资治通鉴》，北京：北京图书馆出版社 2005 年版。

60. （明）权衡编：《庚申外史》，北京：中华书局 1985 年版。

61. （明）解缙等纂：《永乐大典》，北京：中华书局 1986 年版。

62. 朱契：《元大都宫殿图考》，北京：北京古籍出版社 1990 年版。

63. （元）夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社 1990 年版。

64. 张钟汝等编著：《城市社会学》，上海：上海大学出版社 2001 年版。

65. 吴庚舜、吕薇芬主编：《全元散曲广选 · 新注 · 集评（下）》，沈阳：辽宁人民出版社 2000 年版。

66. 廖奔：《中国古代剧场史》，郑州：中州古籍出版社 1997 年版。

67. 吴晟：《瓦舍文化与宋元戏剧》，北京：中国社会科学出版社 2001 年版。

68. 孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》，济南：山东教育出版社 1993 年版。

69.（元）钟嗣成、贾仲明著，浦汉明校：《新校录鬼簿正续编》，成都：巴蜀书社 1996 年版。

70.《古本戏曲丛刊》编委会编：《古本戏曲丛刊初集》，上海：商务印书馆 1953 年版。

71. 孙楷第：《沧州集》（下册），北京：中华书局 1965 年版。

72. 任崇岳主编：《中国社会通史（宋元卷）》，太原：山西教育出版社 1996 年版。

73. 王国维：《宋元戏曲史》，南京：江苏文艺出版社 2007 年版。

74. 孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社 1988 年版。

75.（明）臧晋叔编：《元曲选》，北京：中华书局 1958 年版。

76. 隋树森编：《元曲选外编》，北京：中华书局 1959 年版。

77.（明）郭勋辑：《四部丛刊续编・集部・雍熙乐府・第三册》，上海：上海书店出版社 1934 年版。

78. 方龄贵：《元明戏曲中的蒙古语》，上海：汉语大词典出版社 1991 年版。

79.（明）王骥德著，陈多、叶长海注译：《王骥德曲律》，长沙：湖南人民出版社 1983 年版。

80.［德］马克思、恩格斯著，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯选集》（第 4 卷），北京：人民出版社 1972 年版。

81. 刘崇德：《元杂剧乐谱研究与辑译》，石家庄：河北教育出版社 2003 年版。

82. 徐沁君校点：《新校元刊杂剧三十种（全 2 册）》，北京：中华书局 1980 年版。

83.（宋）西湖老人：《繁胜录》，呼和浩特：远方出版社 2001 年版。

84. 吴梅：《中国戏曲概论》，台北：广文书局有限公司中华民国 69 年版。

85. 李春祥：《元杂剧史稿》，开封：河南大学出版社 1989 年版。

86. 蔡莹：《元剧联套述例》，上海：商务印书馆 1933 年版。

87.《中国音乐文物大系》总编辑部编：《中国音乐文物大系・山西卷》，郑州：大象出版社 1996 年版。

88. 黄克、颜长珂、刘祯选释：《元曲精选》，北京：中国国际广播出版社 1995 年版。

89. 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版。

90. 刘念兹：《南戏新证》，北京：中华书局 1986 年版。

91. 任中敏编：《词曲通义》，上海：商务印书馆 1931 年版。

92. 周维培：《曲谱研究》，南京：江苏古籍出版社 1999 年版。

93. 傅雪漪选译：《九宫大成南北词宫谱选译》，北京：人民音乐出版社 1991 年版。

94. 周培松：《戏剧的倾斜与制衡》，上海：华东师范大学出版社 1990 年版。

95. 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》（上册），北京：中国戏剧出版社 1980 年版。

96. 钟涛：《元杂剧艺术生产论》，北京：北京广播学院出版社 2003 年版。

97. 段启明：《西厢论稿》，成都：四川人民出版社 1982 年版。

98. 寒声等编：《西厢记新论》，北京：中国戏剧出版社 1992 年版。

99. 蒋星煜：《西厢记的文献学研究》，上海：上海古籍出版社 1997 年版。

100. 袁炳昌、冯光钰主编：《中国少数民族音乐史》（上），北京：中央民族大学出版社 1998 年版。

101. （明）杨慎撰：《升庵外集》，台北：学生书局 1971 年版。

102. （元）杨维桢撰：《铁崖先生古乐府》，上海：商务印书馆 1937 年版。

103. ［日］林三谦著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社 1962 年版。

104. （元）杨瑀撰，余大钧点校：《山居新语》，北京：中华书局 2006 年版。

105. 刘恩伯编著：《中国舞蹈文物图典》，上海：上海音乐出版社 2002 年版。

106. （元）刘郁撰：《西使记》，北京：中华书局 1985 年版。

107. （清）允禄等撰，牧东点校：《皇朝礼器图式》，扬州：广陵书社 2004 年版。

108. （明）张羽撰：《静居集》，上海：上海书店出版社 1986 年版。

109. （清）厉鹗撰：《辽史拾遗》，北京：中华书局 1985 年版。

110. 四库全书存目丛书编纂委员会编：《四库全书存目丛书·史部·第 9 册》，济南：齐鲁书社 1996 年版。

111. （明）胡文焕编：《格致丛书》，明万历（1573—1620）刻本，北京：全国图书馆文献缩微中心 2001 年。

112. 金文达：《中国古代音乐史》，北京：人民音乐出版社 1994 年版。

113. （清）沈浩初编著：《养正轩琵琶谱》，北京：人民音乐出版社 1983 年版。

114. 李强：《中西戏剧文化交流史》，北京：人民音乐出版社 2002 年版。

115. ［英］道森编，吕浦译，周良霄注：《出使蒙古记》，北京：中国社会科学出版社 1983 年版。

116. ［英］阿·克·穆尔著，郝镇华译：《一五五〇年以前的中国基督教史》，北京：中华书局 1984 年版。

117. 王国维：《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社 1984 年版。

118. ［越］吴士连著，陈荆和编校：《大越史记全书·外经·十五纪》，东京：东京大学东洋文化研究所 1960 年版。

119. 冯文慈：《中外音乐交流史》，长沙：湖南教育出版社 1998 年版。

二、论文

1. 松波尔、布特勒图：《萨满教对蒙古族古代音乐文化的影响》，《中国音乐》1999 年第 4 期。

2. 袁禾：《中国宫廷舞蹈的文化性质》，《文艺研究》2001 年第 5 期。

3. 刘祯：《元大都杂剧勃盛论》，《文艺研究》2001 年第 3 期。

4. 徐远和：《元代礼乐思想探析》，《文史哲》1999 年第 3 期。

5. 陈卫业：《白沙细乐中的舞蹈踪迹》，《舞蹈论丛》1982 年第 2 期。

6. 郑永乐：《中国古代舞蹈理论探析》，《北京舞蹈学院学报》2003 年 1 ~2期。

7. 洛秦：《城市音乐文化与音乐产业化》，《音乐艺术（上海音乐学院学报）》2003 年第 2 期。

8. 罗筠筠：《从宋代城市审美文化的产生看士大夫与市民艺术的不同》，《文史哲》1997 年第 2 期。

9. 张景明：《元上都与大都城址的平面布局》，《内蒙古文物考古》1999 年第 2 期。

10. 刘祯：《大都杂剧的美学特征》，《北京社会科学》2000 年第 2 期。

11. 金汕：《近年城市京味儿语言探讨》，《城市问题》1998 年第 1 期。

12. 孙伯君：《元明戏曲中的女真语》，《民族语文》2003 年第 3 期。

13. 周啸天：《“谐”——元代散曲重要的艺术特色》，《西南民族学院学报》（哲学社会科学版）2001 年第 7 期。

14. 方龄贵：《关于〈吊琵琶〉剧中的蒙古语》，《云南教育学院学报》

1997 年第 4 期。

15. 方龄贵：《元明戏曲中的波斯阿拉伯语》，《云南师范大学学报》（哲学社会科学版）1997 年第 3 期。

16. 赵文工：《关于元明戏曲中的两个蒙古语词》，《内蒙古大学学报》（人文社会科学版）2000 年第 6 期。

17. 王诗昌：《试论北杂剧搬演形式》，《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）1996 年第 3 期。

18. 张正学：《宋元南戏对元人杂剧的影响》，《天津师范大学学报》（社会科学版）2001 年第 3 期。

19. 俞为民：《论宋元南北戏曲之异》，《南京大学学报》（哲学・人文科学・社会科学版）2001 年第 1 期。

20. ［韩］洪恩姬：《试论宋杂剧对南戏的影响及其削弱——兼论早期南戏的发展过程》，《复旦学报》（社会科学版）1998 年第 4 期。

21. 褚历：《〈九宫大成南北词宫谱〉曲牌的几个艺术特征》，《交响（西安音乐学院学报）》（季刊）1997 年第 2 期。

22. 赵义山：《元曲宫调曲牌问题研究述略》，《音乐研究》（季刊）2001 年第 3 期。

23. 张胜林：《创作解放与元曲的自然本色美》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版）1997 年第 4 期。

24. 王耀华：《三弦源流及其考辨》，《艺术论丛》1991 年第 4 期。

25. 乌兰杰：《元代达达乐曲考》，《音乐研究》（季刊）1997 年第 1 期。

26. 林石城：《琵琶古曲〈海青拿天鹅〉》，《星海音乐学院学报》1996 年第 3 期。

27. 邱树森：《元代基督教在大都地区的传播》，《北京社会科学》2002 年第 2 期。

28. 李一新：《蒙古西征后与欧洲的关系》，《贵州师范大学学报》（社会科学版）1998 年第 3 期。

29. 马骏骐：《蒙古帝国与西欧关系述论》，《贵州师范大学学报》（社会科学版）1998 年第 2 期。

30. 乌兰杰：《古代蒙古与高丽的音乐文化交流》，《中国音乐学》（季刊）2003 年第 2 期。

31. 林大雄：《中国正史中的中朝音乐文化交流史料研究》，《中国音乐学》（季刊）1999 年第 1 期。

32. 马建春：《元代西域散曲家辑述》，《西北民族研究》1997 年第 2 期。

33. 杨艺：《元、明、清时期云南白族地区与内地的文化交流》，《思想战

线》1997 年第 5 期。

34. 李迪:《元代与马八儿国、俱蓝国关系初探》,《内蒙古师范大学学报》(哲学社会科学版)1997 年第 6 期。

35. 李桂红:《宗教艺术对宗教传播的作用初探——略谈道教艺术的宗教传播特点》,《宗教学研究》1999 年第 4 期。

36. 张哲俊:《日本能乐的形式与宋元戏曲》,《文艺研究》2000 年第 4 期。

37. [荷兰] 伊维德著,宋耕译:《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》,《文艺研究》2001 年第 3 期。

38. 赵维平:《从中越音乐的比较看越南宫廷音乐初期史的形成》,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》1999 年第 1 期。

39. 李瑛国:《蒙古西征对维吾尔族文化的影响》,《兰州大学学报》(社会科学版)1994 年第 3 期。

后 记

缘起。十三年前，在内蒙古大学艺术学院李世相老师的指引下，一个初出茅庐、不谙世事的女孩，怀抱梦想，长途跋涉三千公里求学福建，从此和本书结下不解之缘。缘何研究元大都音乐？其实也是缘分，因为我是内蒙古人，从小生活在元朝后裔文化氛围中，对元朝音乐有莫名的好感。刚好借攻读硕士研究生的机会，深入理解祖先文化的博大精深。由此思想开始孕育。

孕育。从元大都音乐这个抽象的主题，生长出骨架、丰满的血肉、鲜活的模样，每一步都凝聚着心血。这里首先要感谢的是我的导师郑锦扬教授，他像父亲一样关心着我的每一步成长，帮我定结构、查资料、做采访，带我远赴北京，到中央音乐学院引见汪毓和、郑祖襄教授面授机宜，使我受益匪浅。师傅领进门，修行靠个人。青春年少的我精力充沛，不辞辛劳地往返于北京、内蒙古、福建的大学、图书馆、博物馆，只为那最初的梦想，只为那脱胎换骨的时刻。

出生。十年前那个忙碌的春天，每个人都严阵以待，期待论文的最终成形。这时我才发现论文形体过于庞大，篇幅近三十万字。我以博士论文的篇幅写了篇硕士论文。感谢论文盲审老师放行，感谢答辩评审老师让我通过，特别是中国艺术研究院乔建中教授、上海音乐学院洛秦教授、绍兴文理学院修海林教授不远千里、不辞辛劳远道而来，当面对论文提出宝贵的意见和建议。感谢评委老师王子初、郑锦扬、郑祖襄、张静蔚、修海林、陶亚兵、梁茂春、戴嘉枋（按姓氏笔画顺序）。因为你们的认可，才使我的硕士论文荣获中国音乐史学会、文化部教科司、中国艺术研究院主办的第四届全国高校学生中国音乐史论文评选硕士组一等奖。即便如此，我仍深知，出生再漂亮，也还是粗浅幼稚，需要时间的磨砺，才能成长成熟。

成长。如果将作品比作作者的孩子，那么就本书来说，母亲老得比孩子快。十年之后，母亲在生活的奔波操劳中已略显老态，但孩子还没长大。所以，如果本书的研究还略显粗糙稚嫩，请大家原谅。我希望，通过本书的出

版，能够让学界更多地关注元朝音乐文化的研究，共同促进其成长成熟。感谢肇庆学院范晓君教授、暨南大学出版社张仲玲副社长对成书给予的支持和帮助。

最后，将本书献给我即将逝去的青春。我在最美的年华遇见了它，把最美的岁月献给了它，最终凝结成青春永久的记忆。

王伽娜

2015 年 4 月 22 日于西江边